teatrul

PI 584

12

In acest număr:

L A D A

Comedie într-un act

www.cimec.ro

teatrul

Nr. 12 (anul X) decembrie 1965

Revistă lunară editată de Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă și de Uniunea Scriitorilor din Republica Socialistă România

REDACȚIA ȘI ADMINISTRAȚIA
Str. Constantin Mille nr. 5-7-9 – București
Telefon 14.35.58
Abonamentele se fac prin factorii poștali și oficiile poștale din întreaga țară
Prețul unui abonament: 21 lei pe trei luni, 42 lei pe șase luni, 84 lei pe un an

COPERTA I:

Mariana Mihuț (Liz) în „Billy mincinosul" de Keith Waterhouse și Willis Hall (Teatrul Muncitoresc C.F.R.).

COPERTA IV:

Coca Andronescu (Livia) și Gr. Vasiliu-Birlic (Bogdănescu) în „Tezaurul lui Justinian" de Al. Voitin (Teatrul Național „I. L. Caragiale"), văzuți de Silvan.

SUMAR:

Pag.

CE JUCĂM?
PENTRU CINE JUCĂM? 1

V. Mîndra
LIVIU REBREANU DRAMATURG ȘI CRITIC DRAMATIC. 6

CUM STĂM CU CRITICA TEATRALĂ?
Răspund: C. Dinischiotu, Ion Lucian, Ion Manițiu, Ana Maria Narti, Dan Nemțeanu, Ileana Popovici, Dumitru Solomon . . . 14

Ion Cazaban
ION SAVA CĂUTĂTORUL DE TEATRU 37

L A D A
Comedie într-un act
de Ion Sava 47

Traian Șelmaru
CRONICA DRAMATURGIEI ORIGINALE CONTEMPORANE
(„Omul care și-a pierdut omenia" de Horia Lovinescu la Teatrul „C. I. Nottara" și „Nu sînt Turnul Eiffel" de Ecaterina Oproiu la Teatrul Național din Cluj). . . 59

Toma Pavel
ANOUILH ȘI MITUL ANTIC
(„Antigona" și „Medeea" de Jean Anouilh la Teatrul „C. I. Nottara") 66

B. Elvin
DOUĂ PERSONAJE ÎN CĂUTAREA UNEI VIEȚI PIERDUTE
(„Scaunele" de Eugen Ionescu la Teatrul „C. I. Nottara") 71

SENSUL SITUAȚIEI COMICE
(„Billy mincinosul" de Keith Waterhouse și Willis Hall la Teatrul Muncitoresc C.F.R.) 76

CARTEA DE TEATRU ȘI CERINȚELE CULTURII POPULARE 79

Paul-Louis Mignon
PĂRERI DESPRE TEATRUL FRANCEZ
(Interviu de Irina Vrabie) 84

INDICE BIBLIOGRAFIC 86

Desene: Silvan, Val Munteanu

Foto: I. Naumescu, Dan Grigorescu, A. Mihailopol, N. Șvaico

www.cimec.ro

P II 0584

CE JUCĂM ? PENTRU CINE JUCĂM ?

Repertoriul, factor fundamental în afirmarea unei mişcări teatrale, continuă să formeze obiectul unor susţinute dezbateri. Şi e firesc să fie aşa. Această coordonată principală în exercitarea funcţiilor educativ-estetice ale teatrului angajează, prin suma şi calitatea titlurilor reprezentate, arta scenică în ansamblul culturii socialiste. „Ce jucăm" a căpătat o acută importanţă, mai cu seamă în acest moment al teatrului românesc, cînd succese ale concepţiei şi realizării spectacolelor ne-au impus şi peste hotare ; cînd dramaturgia originală, prin ceea ce a dat valoros şi inedit, exprimă densitatea problematică a realităţii noastre şi ilustrează procesul istoric al formării conştiinţei socialiste, cînd publicul nostru, format în spiritul culturii socialiste, dornic să-şi lărgească necontenit orizontul spiritual, îşi spune cuvîntul solicitînd fapte autentice de artă şi cultură. Aşadar, ce jucăm, şi cum jucăm ? Ce înscriem în planuri şi ce programăm în mod curent ? Care e greutatea specifică a textelor dramatice ? Ce oferim publicului ? Ce alegem din diversitatea creaţiilor dramatice răspîndite pe mari spaţii geografice şi desfăşurate pe un vast timp istoric ?

În scopul unei analize complexe a ansamblului proiectelor teatrelor a avut loc, în cursul lunii noiembrie, o şedinţă lărgită a Biroului executiv al Comitetului de Stat pentru cultură şi Artă, la care au participat dramaturgi şi cronicari dramatici, regizori şi directori de teatre.

* * *

Inventarierea premierelor de la începutul stagiunii şi a proiectelor pentru anul teatral în curs arată că, pe lîngă repertorii bine întocmite, în unele teatre s-au conturat o oarecare nesiguranţă a criteriilor ce diriguiesc alegerea pieselor, o imprecizie în traducerea în practică a principiilor călăuzitoare în ceea ce priveşte funcţia şi misiunea teatrului în societatea noastră.

Una din cele mai importante probleme ce se ridică în faţa teatrelor în momentul întocmirii repertoriilor este selecţia pieselor. Un titlu introdus în repertoriu capătă greutatea unui act cultural, creator. Acest act de cultură nu trebuie să neglijeze, în alcătuirea listei de proiecte, criteriile care stau la baza întregii noastre politici culturale : în primul rînd, promovarea creaţiei naţionale, clasice, a lucrărilor contemporane care dezbat problemele specifice formării conştiinţei socialiste ; reprezentarea pieselor din alte literaturi care au un conţinut socialist ; selecţionarea în spirit critic a celor

PSA 1955/12

BIBLIOTECA INSTITUTULUI DE ISTORIA ARTEI

www.cimec.ro

mai valoroase opere din literatura contemporană mondială și din clasicii universali.

Pe bună dreptate arăta George Ivașcu în discuția amintită că „astăzi putem să chibzuim acasă la noi, cu experiența acestor ani, cu cunoștințele noastre actuale, fără teama de a cădea în îngustime națională — ce are mai multă sau mai puțină necesitate în universul nostru de cultură, ce e bine să intre sau nu în repertoriul nostru național".

„Situația cifrelor, a procentajului, nu este însă o problemă de protocol — spunea Vicu Mîndra. Preponderența piesei românești mai vechi sau mai noi se arată ca o necesitate vitală pentru dezvoltarea literaturii dramatice și a mișcării teatrale naționale. Revirimentul scrisului dramatic de azi depinde mult și de difuzarea unor piese dramatice mai vechi. Un spectacol ca *Jocul ielelor* pe scena Teatrului Mic poate avea o influență vădită asupra unor dramaturgi contemporani, care, întîlnindu-l pe Camil Petrescu și receptîndu-l pe noi unde, își pot redimensiona scrisul.

Dramaturgia originală contemporană are a-și căuta în mod organic rădăcinile în tradițiile proprii teatrului nostru; scriitorilor de azi revenindu-le misiunea să lărgească experiența teatrului de idei, în primul rînd prin acei autori români care cu decenii în urmă au creat teatrul de idei, cu unelte, procedee, mijloace de expresie proprii nouă. „Nu ne este indiferent dacă astăzi dramaturgia noastră de idei contemporană pleacă de la Camus sau de la Camil Petrescu, de la Hauptmann sau de la Victor Ion Popa. Asta nu înseamnă să întoarcem spatele marilor valori universale, dar nu putem fi indiferenți față de modul specific în care scriitorii noștri au dezbătut marile conflicte de idei ale acelei epoci și la drumul pe care ei l-au deschis."

Zestrea lăsată de înaintași în dramaturgie e mult mai bogată decît se crede. Persistă încă prejudecata că dramaturgia noastră clasică e greu de montat. După cum amintea Valentin Silvestru, unele piese clasice românești nu sînt jucate „fiindcă ar cere multă costumație și decoruri; deși — spunea el — metodele experimentale de modernizare a unor piese străine s-ar putea aplica și la dramaturgia noastră, simplificîndu-se scenografia. Și piesele istorice s-ar cere jucate și altfel decît într-o factură închistat tradițională, de pildă, trilogia lui Delavrancea și alte lucrări istorice s-ar putea monta în aer liber, după exemplul unor experimente uzitate în alte țări." În privința dramaturgiei clasice naționale se pune însă acut problema reconsiderării ei scenice. „Dacă-l jucăm pe Alecsandri sau pe Davila ca acum 50 de ani — sublinia George Ivașcu —, evident că publicul nostru va respinge piesele. Pentru reintegrarea în repertoriu a unor opere din dramaturgia națională e nevoie de tratarea lor modernă, așa cum s-a făcut și cu alte piese clasice, ca de pildă *Tartuffe*, în trei noi viziuni regizorale, *Troilus și Cresida* — un Shakespeare într-o viziune originală și modernă, cele *Cinci schițe* ale lui Caragiale, jucate la Teatrul Mic, spectacol ce a constituit o experiență originală, și altele."

Progresul continuu al dramaturgiei originale comportă dificultăți firești. „Teatrul și arta dramatică sînt cel mai greu gen literar" — a spus Demostene Botez, care a evidențiat contribuția adusă teatrului de scriitori noștri „și nu numai de specialiștii în teatru; Titus Popovici și Eugen Barbu au scris piese de teatru de succes, de teatru bun... Sarcina de a scrie piese de calitate cade asupra tuturor scriitorilor talentați". În vederea stimulării mai eficace a dramaturgiei noastre, președintele Uniunii Scriitorilor a propus să se acorde premii celor mai realizate piese românești.

Dar dezvoltarea literaturii noastre dramatice este legată și de tratamentul pe care îl află în teatre și de judecățile critice. Traian Șelmaru a subliniat valoarea propriei noastre experiențe dobîndite în valorificarea dramaturgiei originale, amintind rezultatele fructuoase ale stimulării dramaturgilor de către teatre cu cîțiva ani în urmă. Relevînd forțele capabile să dezvolte mai departe dramaturgia originală, bogăția și diversitatea frontului dramaturgic, el s-a referit însă la situația actuală nemulțumitoare, la felul în care noile lucrări sînt primite astăzi de către teatre și unii critici teatrali. Traian Șelmaru a citat în acest sens un număr de piese existente, care în mod nejustificat n-au văzut încă lumina rampei, iar altele, tot atît de nejustificat, n-au fost programate înafara teatrelor pe a căror scenă au avut loc premierele. Această atitudine de indiferență față de ceea ce s-a acumulat pozitiv în dramaturgia noastră produce inevitabil pierderi care ating în substanța sa însuși procesul de dezvoltare a creației. Unele teatre din țară se încăpățînează să dea „premiere absolute" cu lucrări neartistice și ocolesc scrieri valoroase, invocînd faptul că „au mai fost jucate de alții".

Această atitudine a îndepărtat de teatru pe unii scriitori și a determinat pe scenele noastre un val de lucrări mediocre, după nefericitul model al unor trecute șabloane, ceea ce dăunează dezvoltării tendințelor pozitive ale dramaturgiei originale".

Condiția de autor, raportată la teatru, public și critică, a stat și în atenția lui Paul Everac. Autorul *Stafetei nevăzute* și-a afirmat convingerea în succesele ascendente

www.cimec.ro

ale dramaturgilor, susținînd „necesitatea ca piesele ce urmează a fi scrise mai departe să dobîndească o mai mare ascuțime, o ascuțime care depinde exclusiv de spiritul autocritic și exigent al scriitorului".

Despre autoexigența scriitorilor a vorbit și Dorel Dorian, subliniind că exigența este o condiție indispensabilă progresului dramaturgiei noastre. Referindu-se la „competiție", Dorel Dorian a subliniat că scriitorii noștri trebuie să facă „un plus de efort, un plus de căutări, de adîncire a problemelor". Trebuie să încetăm să comunicăm spectatorilor, în piesele noastre, lucruri rezolvate sau dinainte spuse. „Singura soluție este conștiința noastră partinică intransigentă, în spiritul căreia vom aborda problemele și vom realiza calitatea scrierilor".

Din același unghi al autoexigenței, Dorian s-a referit la relația dintre textul original și aportul regizoral, afirmînd că piesele noastre trebuie să fie în stare să reziste timpului prin ele însele, fără proteze regizorale, indiferent de marea capacitate artistică demonstrată în reprezentație.

Aurel Baranga, analizînd unele aspecte ale creației originale, s-a ridicat în primul rînd împotriva „esteticii gramajului", respingînd împărțirea frecventă în piese „ușoare" și „grele". „Nu vreau să fac nici o pledoarie pro domo, dar vreau să spun că cel mai bun gen nu este drama, comedia, tragedia sau farsa, ci este piesa bună. O comedie bună nu este mai puțin bună decît o dramă bună. O dramă proastă nu este mai bună decît o comedie proastă. Sînt proaste amîndouă." Baranga a considerat că: „Scriitorul este cel care scrie piesa, el răspunde pentru ea."

După cum a arătat Sică Alexandrescu, Teatrul Național a încheiat contracte cu dramaturgii Al. Mirodan, Teodor Mazilu, Paul Everac, Aurel Baranga. „Declar aici, în numele Teatrului Național — a spus d-sa —, că așteptăm piesele noi cu cea mai mare nerăbdare și dragoste, că le von da cea mai strălucită distribuție, că le vom programa în cele mai bune zile, că vom face tot ce e în puterea noastră pentru a le asigura succesul."

Liviu Ciulei a subliniat ponderea dramaturgiei originale în viața teatrului nostru, arătîndu-se plin de încredere în dezvoltarea ei viitoare. Ciulei a considerat că, pentru progresul dramaturgiei, trebuie să fie sprijinite și stimulate debuturile unor tineri autori, deocamdată necunoscuți, angajîndu-se să desfășoare acțiuni paralele cu cele de la Teatrul „Nottara", pentru a facilita apariția unor nume noi care bat la ușa teatrelor. În acest sens a vorbit și Eugen Barbu, schițînd cîteva soluții în vederea stimulării talentelor tinere și propunînd înființarea unui teatru literar, teatru care să dramatizeze scrieri apărute în publicațiile noastre literare.

* * *

Analiza stadiului actual al dramaturgiei originale și schițarea perspectivelor au cuprins în ecuație un factor indispensabil al viabilității repertoriului: publicul. În această ordine de idei, punctul de vedere exprimat de Radu Penciulescu a fost deosebit de edificator. „Am avut sentimentul că s-a creat — a spus el — o falsă problemă a publicului românesc, impresie pe care o resping cu toată hotărîrea. De un an de zile gospodăresc un teatru, și în acest an eu mi-am petrecut serile în culise, în sală, și în special în foaier, în pauze, și ce am auzit în acest an mi-a oferit material de gîndire pentru o sută de ani! Eu am o nelimitată încredere în publicul românesc. Sigur că există diferite niveluri de public, dar noi trebuie să acționăm în așa fel încît să avem în spectator prietenul cel mai apropiat. De zece ani am avut fericirea să văd că toate miturile stabilite de către unii oameni de teatru au fost literalmente dărîmate. Dărîmată a fost opinia că Brecht este un autor «neînghițit» la noi în țară. (*Opera de trei parale* a depășit o sută de spectacole într-o stagiune.) Dărîmată a fost propria mea părere că *Clipe de viață* nu e o piesă de succes. Dărîmată a fost prejudecata neaudienței la public a teatrului lui Camil Petrescu. Am jucat *Jocul ielelor* — la început — o dată pe săptămînă, pe urmă de două ori, am ajuns să o jucăm de trei ori și nu putem satisface cererea de bilete. Nu pot privi o asemenea manifestare fără să mă entuziasmez. Am început cariera mea de regizor în provincie. Primul lucru pe care l-am aflat cînd am sosit acolo era că «publicul nu vine la teatru, dorește numai operete». Repertoriul pe care l-am jucat atunci era greu și interesant. Piesele s-au bucurat de un mare succes. Asemenea realități nu pot să ne lase indiferenți. Problema pentru mine este să cîștig publicul, prin lucrări importante, de conținut, eficiente, să pornesc de la greu și nu de la ușor."

Relatînd experiența căpătată în legătură cu adeziunea publicului la dramaturgia originală — adeziune pusă sub semnul îndoielii de unii directori de teatre —, Radu Penciulescu a dat un exemplu concludent: „Primul spectacol cu piesa lui Dorel Dorian,

www.cimec.ro

Oricît ar părea de ciudat, s-a jucat la uzinele „Semănătoarea". Am jucat în fața unor oameni care n-au mai fost la teatrul nostru ; într-o sală improprie, oamenii au stat două ore și jumătate cu respirația tăiată. Pentru mine asta a fost un semn mai mult decît îmbucurător. Ce-am făcut ? N-am plecat în turneu cu *Cînd vine barza* sau alte comedioare, ci cu această piesă. Chiar a doua zi. Nu peste tot am avut succes, dar cînd la Tulcea am jucat, de pildă, două spectacole, într-o sală arhiplină, am încercat o adevărată satisfacție de om care nu s-a înșelat în avansul pe care l-a făcut dramaturgiei originale..."

După părerea lui Penciulescu, una din coordonatele repertoriului Teatrului Mic este dialogul cu literatura occidentală, înfruntarea pozițiilor. „Repertoriul nostru în această stagiune nu se axează pe planificarea pieselor originale și proporționarea lor în cifre, pentru că ne înșelăm structural cînd ne întemeiem numai pe cifre. Jucăm o excelentă piesă a lui Arthur Miller, *Incident la Vichy*. Am montat *Jocul ielelor* de Camil Petrescu. Programîndu-le în aceeași săptămînă, spectatorii vor vedea un mare autor român, alături de un mare autor occidental, și vor mai vedea că acești doi scriitori se completează într-o problematică oarecum asemănătoare. Avem o altă piesă românească bună, care afirmă posibilitatea comunicării între oameni ; o vom juca paralel cu o piesă occidentală despre imposibilitatea comunicării în lumea capitalistă. Încercăm să dăm astfel răspunsuri de pe pozițiile gîndirii socialiste la probleme ridicate de dramaturgi străini de valoare".

Amintind spectacolele considerate dificile, dar de reală pondere în perimetrul teatrului nostru, printre care, recent, *Jocul ielelor* la Teatrul Mic, Ana Maria Narti a relevat și ea că publicul reacționează pozitiv în fața unui text și a unei montări valoroase, după cum trage concluzii greșite de pe urma unor spectacole necorespunzătoare, așa cum s-a petrecut cu unele puneri în scenă ale *Ștafetei nevăzute*. „Dacă este vorba să sprijinim dramaturgia originală, trebuie să ne gîndim serios la aceasta, excluzînd din repertoriu piesele românești care nu sînt bine montate ; trebuie să stimulăm dramaturgia originală prin calitatea spectacolului."

* * *

E limpede însă că teatrul nostru nu poate evolua izolat, desprins din contextul culturii și civilizației contemporane. Nenumărate succese ale artei teatrale le-am dobîndit pe acest teren, aducînd o interpretare, o asimilare proprie valorilor culturii universale. Dar în această rodnică și stimulatoare confluență a culturii noastre cu alte culturi, se cere o imperioasă delimitare a punctului de vedere propriu, o afirmare categorică a concepției noastre socialiste. „Progresul culturii socialiste — se spunea în Raportul Comitetului Central la Congresul al IX-lea al P.C.R. — se bazează pe cunoașterea și însușirea a tot ce are mai înaintat arta și cultura mondială, pe dezvoltarea largă a schimbului de valori spirituale între popoare. Este de aceea necesar să fie intensificate legăturile de colaborare cu oamenii de cultură și artă din țările socialiste, cît și din celelalte țări, asigurate condiții pentru un contact permanent cu viața culturală contemporană, pentru manifestarea tot mai intensă a țării noastre în concertul culturii și artei universale. Aceasta nu presupune însă atitudine necritică față de tot ce vine din străinătate, ci dimpotrivă, impune spirit de discernămînt, o judecată proprie în aprecierea creației artistice și a operelor de artă."

În pofida succeselor cunoscute pe care le-am repurtat, anumite preferințe, de ultimă oră, umbresc peisajul scenelor noastre. Predilecția pentru o categorie restrînsă, limitată, din curentele și stilurile teatrului occidental dezechilibrează repertoriul, îngustînd sfera de cunoaștere a culturii mondiale. Un loc prea mare au început să-l ocupe pe scenele noastre „dramaturgia întrebărilor fără răspuns", pasiunea pentru piese stranii prin concluziile lor sceptice și pesimiste, reprezentarea unor opere ce întunecă orizontul spectatorului.

După cum remarca Eugen Barbu, repertoriul nostru a făcut un salt nejustificat în această direcție. El a pledat pentru o mai susținută reprezentare a clasicilor universali. „Dintr-un repertoriu serios gîndit, nu pot să lipsească Ibsen, Cehov, cel mai modern autor din dramaturgia universală — considerat de americani drept părinte al lui Tennessee Williams —, Gorki și alți clasici care trebuie să constituie o școală pentru dramaturgia noastră."

Despre modul hazardat în care se aduc pe afișe unele piese nesemnificative, minore, a vorbit Dinu Săraru. Se manifestă, așa cum a spus, „o carență de informare, ceea ce determină alegerea unor autori și titluri după ureche".

www.cimec.ro

De aici rezultă o indecizie a criteriilor, o compoziție colectivă, în care figurează de-a valma André Roussin și O'Neill, Robert Thomas și Aristofan. Unii directori de teatru asociază teatrul bulevardier cu dramaturgia filozofică a lui Pirandello, alții alătură lucrări politiste, abil construite, de teatrul „tinerilor furioși". Prezența mai multor piese nesemnificative dovedește, pe lîngă un insuficient discernămînt ideologic, și un gust artistic discutabil: *Bicicleta în fața porții* de Sauvageon, *Cînd vine barza* de André Roussin, *Idioata* de Marcel Achard, piesele lui Robert Thomas, scrieri mai puțin reprezentative din teatrul lui Anouilh *(Colombe, Romeo și Jeanette).* Introducerea în repertoriu a unor asemenea piese dăunează eficienței ideologice a activității teatrelor și reprezintă, în același timp, risipirea unui fond valutar prețios, prin plata dreptului de autor. Aceasta cu atît mai mult cu cît știm din experiența trecutelor stagiuni că uneori tocmai asemenea piese capătă prioritate în programările săptămînale și în deplasări.

La baza activității teatrului, a arătat și Vlad Mugur, trebuie să stea „o literatură aleasă, o literatură bogată în idei, generoasă, înaintată".

* * *

Afirmarea categorică a unui punct de vedere propriu, născut din experiența culturii noastre socialiste, conduce de altfel selecția atunci cînd optăm pentru creațiile teatrului de oricînd și de pretutindeni. Ridicarea indicelui valoric al repertoriului la capitolul dramaturgiei universale e important și ca stimulent pentru dezvoltarea dramaturgiei originale. În momentul unui dialog deschis și al unei participări pe care o dorim activă în concertul culturii contemporane, în aceste condiții de competiție deschisă și stimulatoare, teatrul nostru original trebuie să-și facă auzit propriul său cuvînt, ideile sale, expresia artistică particulară, în măsură să cuprindă și să exprime dinamica realității noastre. Iar în acest context, alegerea unor opere străine mediocre, de mîna a doua, de simplu divertisment, riscă să micșoreze însuși conceptul de cultură teatrală; să abată atenția oamenilor de teatru — și mai ales a publicului — de la ceea ce a constituit și trebuie să constituie substanța vitală a universului dramatic pe care scena noastră e chemată să-l exprime.

* * *

Echilibrarea repertoriului prin programarea susținută a operelor cu conținut socialist, a scrierilor de pe poziții militante, angajate să educe conștiința maselor, a reieșit ca o cerință fermă a discuției. Faptul că anul acesta se vor reprezenta un număr sporit de piese din țările socialiste, printre care opere „în primă audiție" din teatrul lui Brecht, e pozitiv; de asemenea e bine că s-a inclus în repertoriu dramaturgia unor scriitori valoroși din Occident, ale căror piese se alătură tematicii fundamentale a repertoriului, funcției sale educative. Această orientare se cere continuată cu consecvență.

Punctele de vedere exprimate în cadrul dezbaterii au avut un răsunet pozitiv și imediat în multe din colectivele noastre teatrale. Nu încape îndoială că problemele dezbătute — cerința ancorării repertoriului, în primul rînd, pe marile valori teatrale naționale, clasice și contemporane, și pe valorificarea celor mai înaintați reprezentanți ai gîndirii umaniste din teatrul universal, clasic și contemporan — vor rămîne în munca teatrelor noastre și în activitatea creatorilor ca puncte esențiale de reper.

Publicul așteaptă noi opere dramatice românești, care să cuprindă procese importante ale formării și dezvoltării conștiinței socialiste, scrieri la nivelul cerințelor spirituale ale epocii noastre.

Cuprinzînd vaste spații de cultură, repertoriul trebuie să meargă în întîmpinarea exigențelor maselor de spectatori, prilejuindu-le înalte satisfacții artistice și contribuind totodată la educația lor etică și estetică.

www.cimec.ro

LIVIU REBREANU
dramaturg și critic dramatic

Cînd un mare scriitor este urmărit şi în compartimentele secundare ale creaţiei sale, îşi face adesea loc în conştiinţa cititorului un simţămînt de neîncredere faţă de modul în care critica realizează evaluarea. Este într-adevăr potrivit să preţuim fiecare pagină la valoarea reală, fără a ne teme să tulburăm astfel imaginea globală a unei opere multilaterale. Pentru Liviu Rebreanu, teatrul a însemnat un puternic punct de atracţie, care l-a solicitat sub diferite înfăţişări, fără a-i produce satisfacţia înfăptuirilor capitale. Nu greşim însă dacă atribuim raporturilor marelui romancier cu scena valoarea unei explorări variate a realităţii, ca şi însemnătatea unor clasificări interioare (teoretice şi artistice), absorbite apoi în creaţiile de prim ordin. Oricum, această prefaţă la o cercetare mai amplă (care ar trebui să cuprindă neapărat şi sectorul proiectelor dramatice netipărite ale autorului) se mulţumeşte să schiţeze cîteva observaţii pe marginea unui material care merită pe deplin o reluare minuţioasă a analizei.

www.cimec.ro

Cadrilul s-a jucat prima oară la Teatrul Național din București la 29 decembrie 1919, în urma rapoartelor favorabile ale criticului Mihail Dragomirescu și dramaturgului Caton Theodorian, membri ai Comitetului de lectură. Scrisă după ce autorul atinsese în nuvelistică treapta unei sensibilități superioare, prima piesă a lui Rebreanu este un simplu exercițiu dramaturgic, în care veleitățile tehnicii scenice joacă un rol important. Autorul cultivă cu o juvenilă ardoare replica „de efect" a comediilor de salon și mica lovitură de teatru. În *Cadrilul* se simte încă puternic punctul de plecare, care se află deocamdată în piesele despre „liniștea casei" și „tainele familiei" ale lui Courteline. Iubirea, care pendulează aci între capriciu și pasiune explozivă, servește ca fundal pentru observația fugară a moravurilor. Pe scheletul unui imbroglio amoros, două cupluri repetă scena adulterului descoperit, dar și pe cea a înșelării înșelatului (după modelul lui Boubouroche), într-o paralelă glumeață cu consecințe vag moralizatoare. Tina, soția lui Stelian, îl trădează pe acesta în favoarea pictorului Grozea. Căsătorindu-se, acesta din urmă este pe punctul de a fi înșelat, la rîndul său, de către Stelian. Cum minciuna este preferabilă în acest cadril de mică burghezie boemă, toate vor lua cursul unei împăcări liniștitoare. Pentru a sublinia o intenție tezistă, adevărul iritant va fi izgonit, în persoana unui amic cu nume predestinat (Tulbure), care, spunînd lucrurilor pe nume, „răscolește neîncrederea și bănuielile". Cum acest purtător de cuvînt al sincerității este un parazit sceptic din familia lui Șbilț, într-o reducție vodevilească, punctul de vedere critic nu tulbură excesiv armonia fabulei sentimentale. Un ușor aer parodic în scenele pasionale introduce în text accente de ironie reconfortantă, înviorînd dialogul altminteri cam pedestru.

Cu celelalte două piese ale sale, *Plicul* (1923) și *Apostolii* (1926), Rebreanu se așază în linia tradiției caragialiene, de care se apropie cu pași rari, cu o vădită timiditate. Ceea ce surprinde în aceste comedii de moravuri este tratarea unor conflicte violent comice cu mijloace de expresie mai curînd sobre. Situațiile ilariante nu lipsesc și nici accidentele bufe, dar limbajul, replicile sînt de o expresivitate liniară, limitat pitorească. Influența lui Caragiale este indiscutabilă, dar ea operează în marginile unui stil direct, lipsind cultivarea virtuților caracterologice ale cuvîntului. Rebreanu pare a fi obsedat în *Plicul,* ca și în *Apostolii,* de direcția moralistă a conflictului, temîndu-se parcă de orice întunecare a sensului pedagogic. Intriga, bine închipuită, este parcursă grăbit, fără plăcerea unei dezvoltări suculente a episoadelor. Dominanta acestor satire dramatice este viața politică a țării, iar punctul de vedere față de manevrele burgheziei politicastre este cel al lui Titu Herdelea, aflat în junețea sa înfocată. Prin urmare, necinstea în treburile publice, ca și ipocrizia parveniților îmbogățiți, vor fi supuse unui atac impetuos, îndulcit doar de zîmbetul galant pe care i-l solicită autorului fermecătoarea feminitate a unor eroine cu principii labile. La urma urmei, într-o lume populată de afaceriști meschini, Victoria din *Plicul* sau Coca din *Apostolii* aduc o undă de frumusețe autentică, chiar dacă încearcă să se adapteze la un climat amoral. Aceste femei „de inimă" păstrează în degringolada dezumanizării un fond de o certă umanitate, iubind cu adevărat. Spiritul lor practic, derivat din nevoia de apărare, nu anulează resursele unei sentimentalități bogate, și de aceea obțin cu ușurință simpatia publicului. În *Plicul,* reîntîlnim motivul „scrisorii pierdute", ca simbol compromițător, capabil să dărîme edificiul păstrării aparențelor. Rebreanu s-a aflat însă în fața unei situații modificate, în sensul unei agravări disperate a tarelor care viciau atmosfera urbei lui Trahanache și Cațavencu. Capacitatea de observație a mecanismului social, pe care, mai tîrziu, avea s-o vădească din plin autorul *Răscoalei,* a procurat și aci cadrului caragialesc al acțiunii elementele inedite ale unui alt timp. Din 1884 pînă în 1923 burghezia pierduse total și definitiv contactul firesc cu istoria. Războiul constituise o nouă și decisivă școală a cinismului mercantil, în care cîntărirea vieților omenești în beneficii nerușinate desăvîrșise procesul de alienare a omului. Autorul *Plicului* a surprins, în același climat convențional al orașului de provincie, utilizat ca microcosm satiric, o altă serie de cațavenci, dezlegați acum de orice opreliște, operînd aproape pe față, într-un joc cu reguli ignobile, dar de o simplitate deconcertantă. Deși logoreea demagogică își păstrează dreptul de circulație și frazeologia patriotardă îndeplinește mereu funcția perdelei de fum, mimarea „onorabilității" este redusă la cîteva gesturi. Obsesia „onoarei", care-i procura insomnii coanei Zoițica, apare în *Plicul* subțiată pînă la fraza de complezență. Față de traseul accidentat și aventuros al „scrisorii pierdute", plicul conținînd mita cerută de șeful stației C.F.R. cunoaște un drum cu mult mai scurt. De la primarul

www.cimec.ro

Arzăreanu, care-şi asigură astfel o manoperă financiară de mari proporţii, banii ajung la frumoasa sa soţie, ca semn al dragostei pe care i-o poartă acesteia chipeşul şef de gară. Valoarea satirică a piesei stă mai cu seamă în caruselul ameţitor al şantajelor care se nasc unul dintr-altul, într-un lanţ de o abominabilă proliferanţă. În *Plicul*, Rebreanu avea să valorifice mai adînc o idee care apare mai întîi în *Cadrilul*: pedepsirea paradoxală a oamenilor cinstiţi pentru a justifica permanenţa minciunii. Dar, în vreme ce destinul servitorilor Sevastiţa şi Serafim nu capătă în prima piesă a scriitorului dimensiuni dramatice, odăiaşul Taman din *Plicul* ispăşeşte cu o tragică resemnare nebunia de a circula cu inocenţă printre apaşii cu funcţii şi ifose. În următoarea comedie, *Apostolii*, ceea ce atrage atenţia este încercarea nemărturisită de a resuscita un personaj tipic caragialean, şi anume pe moftangiul Mitică. Este şi aceasta o formă de actualizare a unui „tip" clasic, idee care-l urmărea, evident, pe Rebreanu. Deliberat sau nu, autorul *Apostolilor* recompune formula lui Mitică, schimbînd violent culoarea de epocă. Chiar şi calitatea de şmecher „regăţean" îl leagă pe eroul piesei de ruda sa antebelică. Firește, la Rebreanu, Mitică s-a despărţit definitiv de prejudecata onorabilităţii, pe care o utilizează exclusiv ca nadă pentru burghezii cu pretenţii. Deştept foc, Mitică Ionescu descinde într-un oraş ardelean, imediat după primul război, cu o echipă de „apostoli", puşi pe afaceri veroase. Cîmpul pare a fi deschis aici tuturor escrocheriilor posibile, căci ardeleanul Rebreanu, circumspect faţă de cinstea „regăţenilor", se îndoieşte, nu mai puţin, de agerimea burgheziei transilvănene. La o privire atentă, piesa sa, care pleacă de la o teză morală curentă, se îndepărtează treptat de la schema prestabilită, didacticistă, a genului. Detestaţi în fond, escrocii devin superiori, pe plan uman, celor înşelaţi, primii avînd de partea lor farmecul unei inteligenţe native şi, mai ales, o lipsă de prejudecăţi adorabilă. Partida antipatică este condusă de doamna Harincea, matroană ridicolă, cu fumuri nobiliare, care cade uşor pradă manevrelor „apostolului" Mitică, în tentativa acestuia de a-i deveni ginere. Principala „victimă" a lui Mitică, Veturia, ne apare ca o fiinţă placidă, cu rare şi anemice accese de personalitate. Capul familiei burgheze, în care Mitică vrea să se introducă prin efracţie, se comportă la rîndul său ca un afemeiat dezagreabil. Faţă de aceşti „onorabili" bovarici, impetuozitatea „apostolilor" relevă vitalitate. De fapt, satira se exercită pe două planuri. Într-un unghi mai cuprinzător este vizat întregul sistem politic de după primul război, în care venalitatea este covîrşitoare. Prin urmare, programul civic, onest dar utopic, al avocatului Dogariu capătă repede un aer donchijotesc, în vreme ce personajul devine mai curînd plicticos decît admirabil. Critica depăşeşte îngustimea regionalistă, Rebreanu creînd în toate sectoarele conflictului o paritate voită între ardeleni şi cei din „vechiul regat". Intenţia nu este nicidecum de a deplînge conlucrarea românilor din toate părţile ţării, incriminată fiind societatea însăşi, ca organism incapabil de a face loc adevărului şi dreptăţii. Finalul consemnează de altfel, cu un surîs sceptic, continuitatea aceloraşi sisteme administrative după schimbarea furtunoasă de guvern. „Adversarii" de pînă ieri sînt primiţi în partidul ajuns la putere, iar Mitică îşi schimbă postul cu adjutantul său întru miticism, Guţă. Poate mai incisivă este ofensiva din planul secund al piesei. Aceasta are în vedere slăbiciunile unei burghezii recente, dornică să cîştige rapid o platformă socială impresionantă. *Burghezul gentilom* al lui Molière este evocat într-o copie conformă cu moravurile locale din 1920. Încă o dată, Rebreanu ambiţionează reînvierea, în lumina actuală, a unui tip permanent, cale care i s-a părut mereu a fi recomandabilă comediografului de substanţă. Monomania nobiliară a doameni Harincea este tratată în linii groase, apăsate. Un rol important în ridiculizarea acestei cucoane fudule îl are neruşinarea cu care Mitică îi exploatează ideea fixă, supralicitînd-o pînă la deplina dezvăluire. Întregul atac al grupului de aventurieri dezlănţuie, cu cinismul său dezinvolt, reacţii autodemascatoare în rîndurile burgheziei cu suprafaţă.

Plicul şi *Apostolii* închid în cele cîteva acte, de o neobişnuită concizie, disponibilităţi evidente pentru deschiderea unei căi originale, personale în dramaturgie. De ce s-a oprit Rebreanu aci, şi în ce măsură chemarea către teatru l-a părăsit cîndva, este o taină pe care numai descifrarea competentă a manuscriselor sale ne-o poate dezlega.

* * *

Înainte de a-şi scrie comediile, şi paralel cu creaţia sa dramaturgică, Rebreanu a închinat teatrului cele mai bune pagini ale sale de exegeză critică [1]. În 1910 a scos

[1] Pînă la o viitoare ediţie, concepută mai amplu, cititorul poate găsi o bună selecţie a articolelor lui L. Rebreanu în vol. V al ediţiei de „Opere alese", îngrijite şi comentate de N. Liu, E.P.L. — 1961.

www.cimec.ro

chiar, împreună cu Mihail Sorbul, o revistă de specialitate, „Scena". Foiletoanele sale severe, în care dragostea pentru lumea scenei se consumă cu o flacără rece, pot fi găsite apoi în numeroase publicații: „Gazeta Transilvaniei", „Ramuri", „Rampa", „Universul literar", „Moldova" și, în sfîrșit, „Sburătorul" sau „Viața Românească". După anii 1923—1925, cînd îi apar cronicile în ziarul „România", activitatea sa pe acest tărîm devine sporadică.

Rebreanu a făcut critică dramatică cu o pasiune stăpînită. Articolele și cronicile sale desfășoară analize limpezi în fraze sobre și calme. Deloc monden, antifrivol prin formație, scriitorul a arborat în foiletoanele teatrale o gravitate judecătorească. Încă din primele sale însemnări despre teatru transpare dorința de a deveni un *profesionist*, cu o sistemă precisă de lucru, asigurînd tuturor afirmațiilor sale „o bază". O comparare a rîndurilor scrise în 1910 cu cele elaborate în 1923, sau mai tîrziu, indică o rară consecvență în principii, cu o dezvoltare lină a opiniilor tinereții, în felul unei maturizări domoale, fără crize și salturi. Așa, de pildă, prețuirea „teatralismului" dramei sau criticarea „lipsei de invenție" în acțiune (1910) se estompează cu timpul în favoarea unei teatralități interioare, fără „trucuri teatrale", fără „acțiune multă și variată" (1919), în vreme ce condiția creării unor caractere puternice, și în general veridicitatea realistă rămîn constante inebranlabile ale crezului său teatral. Aci se află și linia directoare a creației lui Rebreanu în domeniul criticii dramatice, căci autorul lui „Ion" a făcut mereu profesie de credință realistă, în sensul strict al cuvîntului. El a crezut ferm în necesitatea dezvoltării teatrului pe o variantă proprie la magistrala prozei balzaciene, cu clarviziunea unei îndrumări a dramei realiste spre o expresivitate poetică proprie, capabilă să dea „inteligenței reci" și minuției descrierii *realului* corolarul unei aspirații intense către *ideal*. Pe acest drum, Rebreanu ajunge firesc la absolutizarea exemplului lui Ibsen și al direcției sale[1]. Cu o remarcabilă sagacitate, Rebreanu identifică începuturile ibsenianismului în dramaturgia română, vorbind despre dezbaterea etică din *Năpasta*. Apariția simbolurilor în drama modernă este acceptată sub aceeași jurisdicție a unei motivări realiste. „Oamenii lui Ibsen — scrie el — trăiesc atît de intens că devin adevărate simboluri." Simbolistica ibseniană este astfel elogiată ca expresie a unei maxime concentrări de experiență umană. Prețuindu-l pe Ibsen, criticul se va închina în același timp celui mai fervent discipol al marelui nordic. Prin urmare, Shaw va fi la rîndul său prezentat ca „cel mai mare autor dramatic modern", într-o cronică ce pleacă de la consemnarea rolului covîrșitor pe care-l poate juca dramaturgul englez în îndrumarea literaturii noastre dramatice. Din nou va fi pusă problema izbutirii caracterelor și, încă o dată, Rebreanu va găsi prilejul să sublinieze superioritatea „omenească" a tipurilor lui Shaw, care „par adevărate caricaturi", tocmai prin condensarea superioară a umanului. Înțelegem acum că autorul „Răscoalei" are în vedere atingerea *esențelor* în tipizare și că, prin urmare, este favorabil accesului *ideilor* în conflictul dramatic. Aci se ivesc însă și marginile exacte ale programului său critic, căci o anume iritare față de dezbaterea deschisă, frontală (care i se pare poate fastidioasă) transpare în rezervele sale față de cele mai „ideologice" piese ale lui Ibsen, ca și în ocolirea analizei profunde a *ideilor*, chiar cînd sînt lăudate piese ca *Azilul de noapte*, *Candida* sau *Rosmersholm*.

Oroarea sa față de „convențional", înțeles ca emblemă a stereotipului conservator, îl arată ca fiind favorabil curentului inovator în teatru și dramaturgie, dacă este vorba despre ibsenienii din prima generație și — în general — despre ceea ce însemna nou în teatru pînă la primul război mondial. El va detesta, prin urmare, teatrul lui Bernstein, pe care-l consideră „simplificator", incapabil să reconstituie *sufletele omenești*, cu mult mai complexe decît cele implicate în jocul sterp al „patimilor grozave". Va recomanda, în schimb, reluarea efortului clasic de realizare a *tipurilor*, cu corectivul *individualizării* bogate a acestora, al înscrierii caracterelor într-un cerc spațial și temporal explicit. Crezul său realist pendulează mereu între tentația dramei de idei ibseniene și teatrul poetic capabil să ridice „faptul divers" la vibrație artistică, pentru a-l redobîndi, astfel, „purificat, înnobilat, înălțat, motivat". Așa, de pildă, piesa lui Mihail Sorbul, *Letopiseți*, este cu abilitate dezvelită de aparențe, pentru a fi înfățișată ca drama „unui om în fața unei lumi întregi" (conflictul ibsenian dintre individ și lume). Prețuirea acestei opere de către critic include însă și lauda versului adecvat, care „se subordonează discret ideii".

[1] „Eu cred că cea mai mare cinste pentru un artist e să joace în Ibsen și cel mai artistic succes e să izbutească să dea viață unui personagiu ibsenian". („Rampa" — I.1912, nr. 284 și 285.)

www.cimec.ro

Examinarea pieselor se realizează însă inegal, poate tocmai din cauza unei tendințe de clasificare riguros exactă, care merge uneori pînă la rigiditate. Comedia lui Shakespeare *Noaptea regilor* primește o calificare discutabilă prin plasarea sa într-un context minor, în vreme ce eroul titular din *Ulaicu Vodă* este înregistrat grăbit la categoria eroilor „lipsiți de voință". Impresia pe care o provoacă adesea impunătoarea activitate critică a lui Rebreanu este a coexistenței unei direcții ferme către principiile realismului ibsenian cu o desfășurare limitată a mijloacelor de analiză, cerute de implicațiile subtile ale unei asemenea orientări.

Față de fenomenul teatral, în latura lui spectaculară, Rebreanu pleacă de la cîteva puncte de vedere limpezi. El este un apărător zelos al primatului textului literar, pledînd în același timp pentru o interpretare regizorală nuanțată care să ridice spectacolul la o expresie artistică unitară. Funcția directorului de scenă constă în „a pune degetul pe ceea ce este esența piesei". Scriind despre Paul Gusti ca reprezentant al regiei autentice, care unește fantezia cu respectarea partiturii literare, Rebreanu face elogiul „castei înrudiri cu realitatea", care ar caracteriza montările acestui ilustru regizor. Este recomandată, așadar, o „reproducere... a realității" printr-o transfigurare sobră care, evitînd naturalismul frust, să modeleze materialul de viață după forma esențelor care-i dau un înțeles superior. Altă dată, actorul Constantin Radovici este aplaudat de critic pentru un „realism cizelat", altfel zis pentru o *sinceritate* extrasă prin *stilizare* atentă. Un alt actor preferat al lui Rebreanu este Petre Sturdza, promotor al unei autenticități scenice fondate pe analiza psihologică a personajelor. Merită să semnalăm și importanța pe care acest mare nume al criticii de teatru românești a acordat-o culturii actorului, obligatorie pentru „a pătrunde gîndirea poetului"[1]. Între susținerea unei revizuiri inspirate a pieselor clasice în reprezentațiile moderne și respingerea alarmată a „tiraniei regizorale" reîntîlnim o oscilație provocată din nou de dificultatea stabilirii hotarului dintre inovația necesară și pornirea iconoclastă. Pledînd cu convingere pentru reconsiderarea scenică a pieselor lui Caragiale[2], criticul se împotrivește cu o scăpărare nervoasă a condeiului „patimei expresionismului", chiar dacă e reprezentată de un regizor cu prestigiul lui Karl Heinz Martin. Respingerea „calapodului", a viziunilor retardatare, se însoțește astfel ferm cu crezul în supremația autorului dramatic, pe care regia și actorii sînt chemați să-l înțeleagă, păstrîndu-i timbrul inimitabil.

În concepția despre profesie a criticului dramatic Rebreanu, notarea critică (uneori analitică) a pieselor și spectacolelor a fost mereu raportată la politica mai cuprinzătoare a repertoriului teatrelor. În această privință, seriozitatea extremă a cronicarului a menținut cîteva idei călăuzitoare, dezvoltate de-a lungul întregii sale activități. Chestiunea alcătuirii unui repertoriu național a susținut mai ales, și pe bună dreptate, întregul edificiu de argumente și proiecte. Amintind mereu că încurajarea dramaturgiei originale este principala sarcină a directorilor de trupe, Rebreanu a conturat implicațiile mai adînci ale acestei revendicări. El a arătat că dragostea pentru „producția dramatică românească" este legată atît de însănătoșirea artistică a mișcării teatrale, cît și de o judicioasă evaluare a noului în literatura dramatică, prin preferarea unor piese desprinse din realitățile noastre, care ar stăvili „actualitățile fără valoare ale teatrelor de bulevard din străinătate" și „vechiturile străine — jucate, răsjucate și hodorogite". Abia în al doilea rînd se pune, în întreaga sa importanță, misiunea primirii sărbătorești a marilor clasici universali (în traduceri de o înaltă valoare literară !) și — nu mai puțin — a autorilor moderni din literaturile străine. Încă foarte tînăr (în 1910), Rebreanu nu se sfiește să-l critice pe Davila, care, înființînd o companie dramatică cu „ansambluri minunate", nu a jucat o stagiune întreagă „nici o singură piesă românească". În ceea ce privește piesele contemporane din alte țări, criticul exaltă meritul școlii ibseniene (Ibsen, Shaw, Gorki) și întreprinde o adevărată campanie împotriva „melodramelor distrugătoare de nervi și batiste", ca și a comediilor frivole. Comicul mărunt și gratuit servit în mari cantități fezandate îi procură lui Rebreanu prilejul unei interpelări retorice de o reală savoare: *„ilaritatea crește seară cu seară, încît trebuie să ne întrebăm cu îngrijorare: unde-o să ajungem cu ilaritatea?"*. În ceea ce privește adîncimea și stabilitatea concepției sale cu privire la repertoriu, avem o măsură

---

[1] Relevînd bunul exemplu al Mariei Filotti, Rebreanu deplîngea lipsa de interes pentru cultură a acelor actori care *„nu citesc de cele mai multe ori decît ceea ce se scrie despre dînșii"* („Gazeta Transilvaniei", 1911, p. 41).

[2] *„Respectul pentru ceea ce a făcut Teatrul Național cu Caragiale nu vrea să fie deloc o anchilozare în niște forme învechite. O adevărată operă de artă își arată viabilitatea tocmai rezistînd tuturor încercărilor novatoare"* („România", 25 noiembrie, 1923).

www.cimec.ro

excelentă în lectura listelor de piese sub cele două directorate ale lui Rebreanu la Teatrul Național din București. Preluînd, în 1928—29, de la Corneliu Moldovanu, stagiunea în curs, criticul de teatru are prilejul de a-și realiza, parțial, vederile. Într-un timp scurt (părăsește direcția în plină desfășurare a stagiunii imediat următoare) el pune bazele unui *Studio,* destinat anume dramaturgiei originale inedite și experiențelor de literatură străină nouă. Deschizînd activitatea acestei scene secunde cu *Mușcata din fereastră* de Victor Ion Popa, el mai joacă aci pînă în vară încă cinci piese necunoscute ale unor autori români contemporani. În același timp joacă pe prima scenă pe Shakespeare și Gozzi, pe Ibsen și Shaw, iar în stagiunea următoare pe Maeterlinck și Pirandello, alături de șapte premiere ale unor piese originale. După ani de zile, între 1941—1944, direcția sa la Naționalul bucureștean a cunoscut, în pofida unor imixtiuni nefericite ale directivelor dictaturii de tristă amintire, o serie de înfăptuiri remarcabile, legate și ele de vechile năzuințe ale criticului. Ne amintim astfel, la întîmplare, de „Săptămîna Caragiale", care a programat în montări noi principalele piese ale marelui dramaturg, de competiția celor trei *Hamlet* (G. Vraca, G. Calboreanu, V. Valentineanu) și de *Horațiu* în două distribuții („tinerii" și „consacrații"), de rejucarea *Mioarei* și de experimentarea piesei *Iată femeia pe care-o iubesc* de Camil Petrescu, revedem parcă *Mincinosul* de Goldoni și *Revizorul* de Gogol, cucerind publicul alături de piesele lui Hauptmann, Pirandello și Bontempelli. Directoratele lui Rebreanu merită, de altfel, o cercetare completă, care să nu piardă din vedere contradicțiile și să nu uite inițiativele complementare spectacolelor (programul-revistă lunară, reeditarea „Bibliotecii Teatrului Național", reluarea îmbunătățită a „avanpremierelor" și altele).

În ceea ce privește drumul său în critica dramatică este firesc să evocăm, alături de cultura aleasă și delicatețea frazei sale, o fermitate, o dîrzenie a judecăților, care a știut să contureze răspicat adevărul, fără a da curs invectivelor joase, fără a cultiva vreodată tehnica descalificării adversarului printr-o supralicitare licențioasă. De altminteri, Rebreanu, criticul dramatic, a avut în vedere manifestări criticabile și nu oameni destinați unei antropofagii publicistice. El a scris, de pildă, cu deplină liniște că, pentru realizarea unui spectacol cu *Hangița* de Goldoni, Olimpia Bîrsan (actriță de primă mărime) nu posedă calitățile necesare *acestui rol,* în vreme ce regizorul piesei (marele Nottara !) nu este potrivit pentru a conduce *acest spectacol.* Lipsindu-i prejudecata unei scări de valori împietrite, Rebreanu s-a rostit limpede asupra lucrurilor, manifestînd totodată repulsie pentru epitetul dizgrațios și pentru încriminarea pătimașă. Iată de ce, într-un articol din 1932, el a putut afirma cu deplină autoritate : *„Artistul nu se sperie niciodată de critică, dar se scîrbește de țigănie. Critica stimulează tot așa precum injuria deconcertează".*

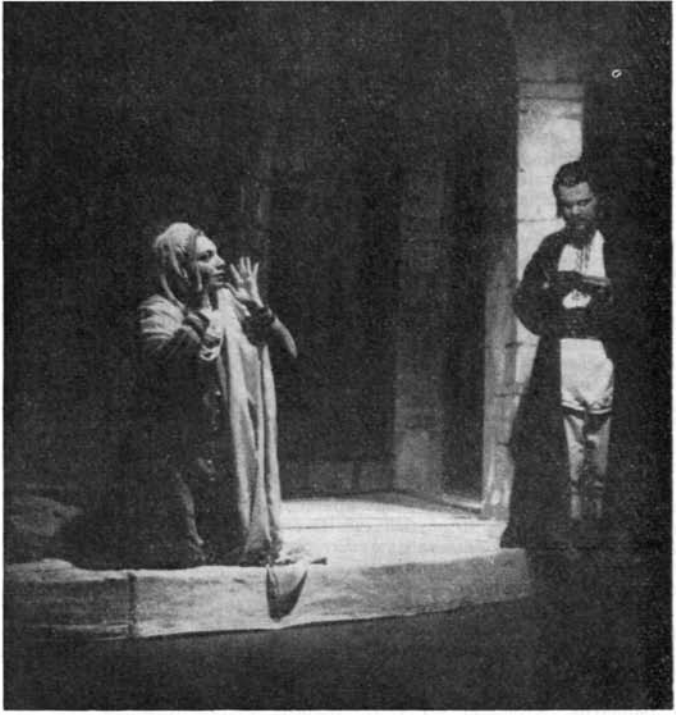
Este de crezut că, în opera lui Liviu Rebreanu, paginile de analiză a literaturii în general, cele închinate dramaturgiei și teatrului în special, oferă un material vast cercetării și meditației. Dramaturg, critic și director, acest mare autor de proză a vibrat pentru destinul teatrului românesc, cu o intensitate care impresionează prin excepționala sa constanță. O valorificare atentă și cuprinzătoare a întregii sale contribuții pe această dimensiune sensibilă a operei sale impune cercetătorului un complex și tulburător caiet de sarcini.

V. Mîndra

www.cimec.ro

Teatrul Național „I. L. Caragiale"

„DOAMNA LUI IEREMIA"
de Nicolae Iorga



Dina Cocea (Doamna) și Emil Liptac (Dascălul Cosma)

Scenă din spectacol

www.cimec.ro

Fotocronica

Teatrul Naţional „I.L. Caragiale"

„REGELE MOARE" de Eugen Ionescu

Aura Buzescu (Regina Margareta)

Valeria Gagealov (Regina Maria) şi S. Mihăilescu-Brăila (Regele Béranger I)

www.cimec.ro

CUM STĂM CU CRITICA TEATRALĂ ?

1 Cum apreciați aportul criticii dramatice la dezvoltarea mișcării teatrale (dramaturgie, arta spectacolului) ? În ce măsură sprijină critica tendințele înaintate în teatrul românesc și cît de activ combate ea rămînerile în urmă, manifestările conservatoare sau fenomenele de pseudoinovație ?

2 În cadrul principiilor mari de estetică marxistă ce conduc critica noastră, care sînt criteriile specifice care trebuie, după părerea dv., să-l dirijeze pe critic în aprecierea unui text și a unui spectacol ? Cum operează raportul dintre judecata obiectivă și interpretarea subiectivă (care, să nu uităm, poate să fie și creatoare) în activitatea criticilor ? Puteți semnala manifestări neprincipiale în presa teatrală ?

3 Care trebuie să fie obiectul central al actului critic în teatru : studiul textului sau analiza fenomenului de artă a spectacolului ?

Continuarea anchetei din nrele 10 și 11/1965.

www.cimec.ro

4 Cum apreciați raporturile presei cu teatrele din țară : publicațiile dau un ajutor calificat acestor teatre ? Funcția critică acționează eficient la diferite niveluri ale presei — ziar, săptămînal de cultură, revistă literară lunară ? Ce calitate critică au intervențiile cronicarilor care semnează în publicațiile regionale ?

5 Cum apreciați raporturile criticii cu publicul ? Izbutește cronica să orienteze spectatorii spre spectacolele de calitate, contribuind la formarea conștiinței socialiste și desăvîrșirea educației estetice a publicului ? Puteți semnala concesii făcute unor gusturi îndoielnice (preferințe pentru spectacolul bulevardier, snobism etc.) ?

6 Ce fel de pregătire dă competență specifică cronicarului dramatic ? Este necesar ca el să pătrundă în laboratorul muncii scenice concrete, sau vi se pare suficientă aprecierea rezultatelor finite ale muncii de creație ?

7 Reușește critica noastră să exprime un punct de vedere propriu în raport cu fenomenul teatral universal ? Ajută ea publicul și oamenii de teatru să cunoască în profunzime arta dramatică contemporană (mai cu seamă cea occidentală) și s-o aprecieze în lumina ideilor socialiste ?

8 Vă rugăm să formulați o apreciere asupra activității revistei noastre (în ce privește reflectarea vieții teatrelor românești, calitatea cronicii, efortul teoretic, materializat în studii și dezbateri, oglindirea realității teatrale mondiale, capacitatea de informare, periodicitatea, aspectul grafic).

C. DINISCHIOTU
Regizor la Teatrul din Constanța

„NU POATE EXISTA O DEZVOLTARE A MIȘCĂRII TEATRALE ÎNAFARA CRITICII"

Aș vrea, mai înainte de a răspunde la întrebările respective, să-mi exprim satisfacția că, în sfîrșit — cu acest prilej —, se inițiază o asemenea dezbatere, cunoscut fiind aportul criticii, atît în ceea ce privește procesul de creație — interesul celor ce realizează fenomenul artistic — cît și în ce privește educarea gustului publicului.

De asemenea, inițiativa revistei „Teatrul" are, mai ales pentru mișcarea teatrală din regiuni, o covîrșitoare importanță, căci — de ce să nu fim sinceri ? — fenomenul

www.cimec.ro

teatral de pe tot cuprinsul țării se explică arareori cu prilejul unor premiere pe țară sau analize „de profil". În rest, totul se concentrează în jurul activității din Capitală. Desigur că acest lucru e firesc : aici sînt multe teatre, de aici pornesc tendințe novatoare regizorale, scenografice, și tot aici existînd majoritatea oamenilor de teatru, se realizează lucruri deosebite ; așa că, o mai mare atenție pentru fenomenul teatral bucureștean este necesară. Dar acolo unde presa locală, tot cu prilejul unor premiere, mai scrie — și cum scrie — cîte o cronică, acolo unde nu ai termeni de comparație, unde nu există multitudinea specialiștilor, nu-i oare nevoie de aportul unei critici competente, calificate ? Cum să ne verificăm într-altfel, mai ales că și spectacolele noastre, atunci cînd sînt analizate, nu sînt tratate, cum e și just, cu altă măsură decît a unei sporite exigențe ? Munca în teatrele regionale nu este deloc ușoară, iar răsplata unor analize temeinice, dese — cît mai dese — și în diverse organe de presă, creează un stimulent foarte necesar procesului de producție.

1. Pornind de la cele cîteva lucruri enunțate mai sus, se desprinde cu claritate că nu poate exista o dezvoltare a mișcării teatrale înafara criticii. Este, dacă vreți, un proces dialectic firesc, pentru că raportul critică-progres teatral, sub toate aspectele, nu-l poate contesta nimeni. Trebuie să spun însă că ar fi foarte important dacă critica dramatică ar analiza textele (mă refer în special la cele originale) cu mult înaintea spectacolelor. Valoarea textului dramatic poate fi și trebuie să fie discutată înainte de a se porni la realizarea lui scenică.

Inițiind asemenea analize, critica dramatică va contribui, după părerea mea, mai substanțial la dezvoltarea dramaturgiei originale ; iar, cu prilejul spectacolului, va putea să se oprească mai îndelung la analiza concepției regizorului, care se poate întîmpla să spună, pe respectivul text, ceva diferit, în funcție de personalitatea lui.

Sînt nefirești, cred, atît cronicile ce vorbesc despre text pe trei coloane și despre realizarea lui scenică în cîteva rînduri, cît și cele în care se discută prea mult despre lipsurile piesei, așa cum ele apar din spectacol.

Ceea ce lipsește momentan criticii pentru a sprijini mai activ valorile noi, sau pentru a combate rămînerile în urmă este, susțin și eu, ca și tovarășul Cojar, promptitudinea. Cronicile apar tîrziu ; și dacă se scriu după ce spectacolele se epuizează, nu le mai înțeleg rostul. Cred în cronica vie, combativă ; ea poate argumenta pro sau contra unui spectacol, dar să vină la timp. Înlănțuirea operativă a realizării spectacolului cu analiza lui va ajuta, neîndoielnic, la mersul înainte al muncii noastre teatrale.

2. Punctul de vedere al oricărui cronicar trebuie să pornească de la analiza obiectivă a ceea ce se realizează pe scenă. Nu există scuze în spectacol. Nimeni nu poate spune că acolo sau dincolo sînt unele lipsuri „fiindcă"... sau „dacă"... Aceste *scuze* nu interesează. Cronicarul are datoria să sesizeze ceea ce este pozitiv și să ne arate ce ține în urmă munca noastră. Cunoașterea părerilor lui nu obligă la adoptarea uneia sau a alteia dintre ele. De aceea, mie nu mi se pare nefiresc să existe opinii contradictorii ale diverșilor cronicari asupra unui spectacol. E bine să fie așa. Noi trebuie să preluăm cu seriozitate și atenție ceea ce ni se sesizează, chiar cînd nu ne convine, sau, la prima lectură, ne supără. Are cineva interesul să se spună neadevăruri ? Categoric, nu. De aceea, cred că opiniile criticilor sînt de un real folos creatorilor și trebuie preluate cu discernămînt, pornind de la seriozitatea și cinstea cu care ele au fost expuse.

3. Cred că este nevoie ca actul critic să constituie o îmbinare precisă a studiului asupra textului cu analiza realizării spectacolului. O cerință s-ar referi la modul în care se analizează, cu fraze stereotipe, creațiile actoricești : cutare e bun pentru că a..., cutare a... etc. Actul creator actoricesc se realizează cu migală, după o muncă temeinică, de luni de zile chiar. El nu poate fi — chiar și cînd spațiul nu ne ajunge — expediat, pentru că descurajează, demoralizează, demobilizează. Poate că metoda cu „va urma", folosită de „Luceafărul" în analiza piesei și spectacolului *Omul care și-a pierdut omenia*, ar trebui preluată, dînd posibilități de spațiu pentru analize mult mai largi.

4, 5. Publicul are nevoie de critică. Ea îl inițiază asupra unui spectacol, îl determină, în bună măsură, să meargă sau să nu meargă la teatru. În regiuni, nu există, din cîte cunosc, pagini teatrale scrise cu competență. Se fac concesii, se scrie numai uneori. Presa din Capitală, la rîndu-i, scrie rar despre teatrele din provincie. Deși despre cel din Constanța s-a scris, aceasta nu poate să mă facă să cred că lucrurile stau bine. Am numeroase exemple : despre *Anna Christie*, spectacol O'Neill reluat la noi după foarte mulți ani, s-a scris și tîrziu și foarte puțin (revista „Teatrul", „România liberă"). Avem nevoie de păreri obiective. Oamenii din regiune cunosc părerile presei centrale, pe care o citesc cu regularitate, dar materialele care apar sînt departe de a fi suficiente. Cronicile rare, informațiile rare determină anumite reacții ale spectatorilor. Nu mai

www.cimec.ro

vorbesc de televiziune, în special, şi de radio — mijloace foarte largi de informare —, care se îndreaptă spre regiuni, şi ele, rar, extrem de rar.

Un fenomen care trebuie să ne dea de gîndit tuturor este faptul că publicul merge adeseori tocmai acolo unde este informat că spectacolul sau piesa nu sînt bune. Această neconcordanţă de păreri ar trebui să creeze o analiză a criticii. Ce ne facem cu un spectacol despre care se afirmă că regizorul a greşit, textul e slab, actorii sînt nu mai ştiu cum, şi — totuşi — publicul, seară de seară, umple pînă la refuz sălile? Cred că nu trebuie făcute concesii, dar părerile criticii trebuie să ţină seama şi de „măria-sa publicul". Într-altfel, opiniile cronicarului devin pentru realizatori neconcludente, împărţind succesul de „stimă" cu lipsa spectatorilor şi invers.

6. Aprecierea unui spectacol trebuie făcută la munca finită. Nu ştiu cît trebuie să-l intereseze pe cronicar — deci spectator — greutăţile şi necazurile noastre. Spectatorul vine la teatru, plăteşte bilet, şi nu are nevoie de „explicaţii", ci de spectacol. N-aş vrea să reiau o teză susţinută şi de alţi colegi, cu diverse prilejuri: că e mai uşor să faci un spectacol, ca regizor, cu actori de talia celor din Bucureşti, Iaşi sau Cluj, şi mai greu să realizezi acelaşi spectacol — judecat şi prin comparaţie — la un teatru regional. Condiţiile, din toate punctele de vedere, nu-s deloc asemănătoare; în schimb, la analiza rezultatelor, criteriile sînt identice. E bine să fie aşa. Pe cronicar nu trebuie să-l intereseze decît efectul; asupra cauzelor reflectăm, cu competenţă mai mare sau mai scăzută, noi, realizatorii.

Fără îndoială că există o competenţă specifică a cronicarului dramatic, care se realizează printr-o activitate susţinută în acest domeniu. Nu cred că există „reţete" pentru a se crea cronicari dramatici, şi nici „şcoli" speciale. Mi se pare că avem un sector de critică teatrală respectat pentru competenţa cu care abordează problemele. Mărturisesc că-mi plac şi cronicile violente în conţinut; dar mă necăjesc cele cu violenţe în formă, în limbaj.

8. Caracterul lunar al revistei „Teatrul" o face inoperantă. Totuşi, modalitatea de a aborda sistematic problemele unor teatre, în ultimul timp, a reuşit să stîrnească un mai mare interes.

Organizarea mesei rotunde din noiembrie 1964, cu teatrul nostru, sprijinul eficient, tovărăşesc, cinstit, primit cu acest prilej, ne-au fost de un mare ajutor. Analiza făcută, competenţa cu care s-a discutat atunci activitatea colectivului nostru, au determinat un reviriment în viaţa şi preocupările lui. Cred că asemenea mese rotunde dau totdeauna rezultate bune.

Promovarea unor texte din dramaturgia originală, publicarea lor, constituie un prilej de mîndrie al redacţiei, care ar trebui poate urmat şi de alte publicaţii. Poate că la capitolul informaţii de peste hotare, analiza fenomenului teatral în lume, ar fi unele lipsuri; poate că ar trebui unele articole de generalizare, care să stimuleze noi discuţii, pentru a se ajunge la o dezvoltare a teatrului românesc; poate că s-ar putea realiza unele schimburi de experienţă, pe baza aceloraşi texte (în special a celor publicate de revistă) — iată cîteva deziderate la care se adaugă ultimul şi cel mai de seamă: apariţia cel puţin bilunară, pentru ca analiza fenomenului teatral să se facă mai la obiect şi mai din timp.

ION LUCIAN
Directorul Teatrului „Ion Creangă"

„CRONICARUL — CREATOR DE OPINIE PUBLICĂ"

Poate că, discutînd despre o problemă atît de specială, ar trebui să reîncepem prin a aminti un adevăr general admis, dar uneori uitat: şi anume, că profesiunea criticului se bizuie pe o forţă uriaşă — forţa cuvîntului tipărit. Gînduri, impresii, obiecţii, aşternute cu un stilou oarecare pe o simplă foaie de hîrtie, dobîndesc, odată tipărite, o mare autoritate, devin capabile să certifice sau să infirme un act artistic. Calitatea de *creator de opinie publică* conferă criticului o răspundere de cea mai mare importanţă; or,

www.cimec.ro

Interpreţi ai spectacolului

„CANIOTA" de Labiche

văzuţi de:

Silvan

www.cimec.ro

St. Ciubotărașu (Champbourcy), Marcel Anghelescu (Cordenbois), Mimi Enăceanu (Leonida), Toma Caragiu (Colladan), Gh. Oprina (Felix Renaudier), Dumitru Furdui (Sylvain), Dorin Dron (Cocardel)

www.cimec.ro

nu întotdeauna, în ceea ce se scrie, se simte că criticul are conștiința acestei răspunderi. Poate ar fi bine ca el să-și repete, cît de des, că ceea ce rămîne, peste ani, de pe urma imensului efort investit în spectacol, de pe urma unor personalități strălucitoare, pot fi chiar aprecierile sale eliptice, grăbite sau nedrepte. Spun asta pentru că de multe ori ne jenează și ne îndurerează, în ceea ce citim, un anume ton categoric, de sentință definitivă, de parcă semnatarul ar deține „adevărul absolut". S-ar putea ca asta să vină din faptul că cronicarul se simte cumva înafara teatrului, chemat să dea verdicte asupra unor produse ce sînt supuse judecății sale, și nu element al acestuia, încadrat în cuartetul autor-realizator-critică-public.

Desigur, au existat întotdeauna două concepții în legătură cu locul cronicarului; mulți cred și acum în cronicarul-autoritate absolută, în cronicarul-cenzor, în cronicarul-judecător. Cînd am fost la Paris cu turneul Teatrului de Comedie, am simțit cît de temut este acolo Jean Jacques Gauthier: trupa, cu directorul în frunte, stă literalmente agățată, în așteptarea apariției cronicii, căci — nu încape discuție — de cuvîntul lui depinde dacă publicul va veni la spectacol sau dacă montarea va cădea. O asemenea autoritate se cucerește nu numai foarte greu, ci trebuie și păstrată inalterată; n-ai voie să greșești niciodată, n-ai voie să fii părtinitor, să te lași furat de propria-ți putere pentru a da glas unor simpatii și antipatii personale. Pentru mișcarea noastră teatrală cred însă că este cu mult mai necesară o critică ce se simte implicată, o critică animată de dorința de a sprijini, de a ajuta, de a preveni.

Lucrul acesta se întîmplă în mare măsură; dar, față de caracterul momentului actual în teatrul românesc, nu cred că se face destul. Simpla urmărire a spectacolelor din ultimele două stagiuni este suficientă ca să ne dăm seama că teatrul a ajuns la o treaptă pe care tendințele se despart hotărît, în care se precizează anumite curente; cîteva montări „de cotitură" (de pildă, spectacolul Caragiale-Ionescu) au prilejuit și cronicarilor severe încrucișări de spade, cei de formație mai modernă găsindu-le virtuți, ceilalți negîndu-le violent. Păcat însă că, în focul polemicii, unele dintre articolele respective s-au desprins de pe terenul concret al spectacolului, au expus poziții categorice în sine, cu un anumit „parti-pris", fără a le argumenta concret. În această situație, criticii și creatorii rămîn fiecare pe pozițiile inițiale, nu mai poate fi vorba de a convinge pe cineva, de a face operă de influențare intelectuală. Numitul aspect al problemei devine și mai important atunci cînd ne gîndim la public. *Troilus și Cresida*, de pildă, stîrnește și în rîndurile spectatorilor aceleași reacții vii și diametral opuse pe care le-a stîrnit și în rîndurile creatorilor; unii pleacă din sală ostili, alții sînt cuceriți de îndrăzneala montării. Foarte bine pentru cei din urmă; dar ce facem cu cei care pleacă, ce facem ca ei să nu ocolească, în următoarele luni, acest gen de teatru, și să se ducă iar și iar la „divertismente" cuminți, plate, conservatoare, banale? Aici începe datoria — una din datoriile — criticului; el trebuie, prin discutarea foarte aplicată și atentă — și în limbajul potrivit — să deschidă publicului gustul pentru ceea ce eventual, la primul contact, l-a șocat pînă la nonreceptivitate. Concluzia mea la această problemă ar fi deci că, chiar dacă cronicarii și-au delimitat într-adevăr pozițiile, ei nu le susțin încă cu suficientă înțelepciune și profunzime — cu alte cuvinte, cu suficient folos. În fond, teatrul de bună calitate joacă o partidă împotriva celui desuet — și cine dacă nu critica, îl poate ajuta s-o cîștige?

2. S-a vorbit mult despre aceste criterii, și n-aș vrea să repet...

O anumită optică a unor cronicari mi-a pricinuit însă dificultăți în activitatea de organizare a Teatrului de copii și tineret; și cum ea se poate manifesta în multiple împrejurări, cred că e bine să discutăm despre asta. E vorba despre deprinderea de a judeca lucrurile după tipare prestabilite. Cronicarii la care mă refer — și sînt destui — apreciază, de pildă, spectacolul adresat copiilor după criteriile de subtilitate și maturitate estetică pe care le pretind spectacolului pentru adulți. Să nu fiu greșit înțeles: nu pretind rabat artistic. Dar teatrul pentru copii cuprinde o bună doză de „pedagogie a esteticii", și a rupe spectacolul de cel căruia i se adresează, a neglija spectatorul, aceasta se numește lipsă de discernămînt. Pe de altă parte nu pot fi de acord cu genul de cronici și „pastile" ale revistei „Flacăra", care se vor „sintetice" și nu sînt decît negații uneori denigratoare.

Aș mai adăuga un lucru: mi se pare că și critica este tributară unor mode. Cîteva succese reale creează voga unei personalități, în jurul căreia se țese apoi o asemenea

www.cimec.ro

atmosferă, încît devine aproape mit. Nenorocirea începe odată cu primul eşec, aşa cum se întîmplă în cariera fiecăruia. Atunci, critica se simte obligată să improvizeze explicaţii mai degrabă jenante, pentru că nu se simte îndemnată să vorbească pe şleau despre un adevăr neplăcut. Dar asemenea atitudine protectoare face mult rău. Şi chiar fără să apară eşecul, osanalele cîntate în permanenţă frînează evoluţia artistului. Să luăm printre multe exemple pe acel al lui Dinică, una din valorile tinere cele mai sigure ale teatrului nostru. Drumul lui e departe de a se fi încheiat, el are valenţe nedescoperite ; de ce le-ar mai căuta, dacă ştie că tot ce face, chiar fără efort, este considerat ca perfecţiune indiscutabilă ? L-am ales pe Dinică pentru că mi-e coleg şi prieten şi m-ar îndurera o plafonare. Dar cîţi actori au fost împinşi spre „manierism" şi „şablonizare" de o asemenea „atmosferă" apologetică ! Şi „reversul medaliei" mi se pare la fel de dăunător şi neprincipial. Atmosfere negative create de o nereuşită sau din subiectivism urmăresc unii actori ani de zile, scufundă în anonimat unele realizări, împing spre descurajare, îndoială, apatie. Cît de vinovaţi se fac unii cronicari care trec indiferenţi pe lîngă bijuteriile lucrate pe unele „roluri secundare", trecute dureros sub invariabilele „buni ceilalţi" sau „restul, în notă" !

3. 6. La noi se acordă, în majoritatea cazurilor, prea mult spaţiu „analizei literare", în dauna discutării spectacolului. Nu cred însă că e vorba de un simplu raport de spaţiu ; mai degrabă, terenul criticii literare stă mai sigur sub picioarele unor cronicari, care au, din acest punct de vedere, o formaţie corespunzătoare, în timp ce „fenomenul spectacol", mobil şi dinamic, li se arată uneori închis. Cred că insuficienta receptivitate faţă de elementele spectacolului se leagă de o insuficientă pregătire, realizată în cunoaşterea vieţii concrete a teatrului ; de aceea, am preferat să grupez răspunsurile la două întrebări diferite în aşa fel încît să reiasă că e vorba de două feţe ale aceleiaşi probleme. Facultatea de teatrologie nu poate să ofere decît, maximum, un punct de plecare ; e nevoie de o pătrundere a criticii în viaţa teatrului. De asta ar profita şi criticul şi creatorii, care s-ar putea bucura, *pe parcursul realizării spectacolului,* de sugestii, mai greu de incorporat după premieră. Am ţinut mult să realizez cu anumiţi critici o asemenea legătură permanentă, de lucru, apropiindu-i de teatrul „cel de toate zilele". N-am reuşit încă, dar nici n-am renunţat.

4. N-aş putea să vorbesc despre toată presa locală. Dacă ce se întîmplă la Bacău poate constitui un indiciu, sînt bucuros să spun că tînăra revistă de cultură de acolo — „Ateneu" — a reuşit, în abia un an de existenţă, să încline serios balanţa interesului pentru teatru ; iar cotidianul local îşi face şi el datoria cu promptitudine şi competenţă. Asta are o importanţă mai mare decît s-ar putea crede, impune un anumit nivel şi teatrelor din Capitală, care simt că nu se mai poate pleca în turneu „cu orice". E un exemplu la care se poate medita.

5. Am vorbit despre asta la punctul 1.

7. Aş întoarce puţintel optica consacrată, întrebînd critica dacă nu se simte întrucîtva vinovată de modele ce bîntuie în repertoriile teatrelor. Eu cred că are o parte de vină, pentru că se mulţumeşte să preia o situaţie şi s-o consemneze, şi nu se află cu un pas înaintea mişcării teatrale, semnalîndu-i, prin comentarii ample, domenii demne de interesul său. Critica are o falsă indulgenţă pentru creaţia occidentală, pe care o acceptă foarte uşor, şi, în schimb, este foarte severă cu piesele româneşti. Ea nu semnalează destul creaţiile reprezentative din ţările socialiste.

8. Revista reflectă bine viaţa teatrală românească, a reuşit, cu un efort susţinut, să cuprindă activitatea scenelor din provincie. Cronica pe care o publică este net superioară celei din alte publicaţii. Ar fi obiecţii de făcut modului cum se realizează efortul teoretic : aici se simte încă preţiozitatea, stilul alambicat.

Domeniile în care a rămas grav datoare sînt două : studiul complet al unor autori români şi străini, şi viaţa teatrului în lume. Simţim foarte puternic nevoia să fim mai informaţi. Avem nevoie de bibliografii periodice, de portrete analitice, de informări ample. Dacă, aşa cum s-a cerut şi de către alţi participanţi la anchetă, îşi va schimba periodicitatea, aş propune ca trei numere pe lună să fie o revistă vie, bogată în evenimente cotidiene, prezente în actualitatea artistică, şi un număr mai teoretic, cu o problematică consistentă.

www.cimec.ro

ION MANIŢIU
Critic dramatic

„...UN CLIMAT FAVORABIL CRITICII EXIGENTE"

1. Sînt de părere că aportul criticii noastre la dezvoltarea dramaturgiei şi artei spectacolului este, în momentul de faţă, nesatisfăcător şi mult sub nivelul trebuinţelor. De ce? Pentru că, datorită unor cauze mai mult sau mai puţin „obiective" (în marea lor majoritate uşor remediabile), actul critic nu se poate nici manifesta şi nici împlini, ca în literatură bunăoară, în toată plenitudinea şi cu toată eficienţa cuvenită.

Care sînt aceste cauze?

Iată-le, după mine, pe cele mai importante, pe cele mai acute:

În primul rînd, lipseşte o publicaţie s ă p t ă m î n a l ă de teatru (cum a fost, să zicem, pe vremuri, „Rampa"), în măsură să cuprindă şi să dezbată în profunzime fenomenul teatral românesc, problemele celor peste 40 de teatre de proză. Absenţa unei astfel de publicaţii nu poate fi, bineînţeles, suplinită nici de ziare şi nici chiar de revistele literare sau culturale. După cum se ştie, ele rezervă un spaţiu foarte mic pentru problemele de teatru, dar şi atunci cînd îl rezervă preferă materialului de atitudine şi de răspundere cronicheta constatativă şi călduţă, care nu serveşte nimănui.

În al doilea rînd, ca o consecinţă a lipsei de interes manifestate de redacţii faţă de problemele teatrale, numărul celor ce scriu *efectiv* şi cu *regularitate* despre teatru este încă foarte mic. Se întîmplă, mai cu seamă la unele redacţii regionale, ca sarcina cronicii de teatru să fie încredinţată unui redactor începător, de obicei şi cronicar sportiv, socotindu-se, cu o dulce şi ignorantă candoare, că între spectacolul de pe scenă şi cel de pe stadion deosebirile nu sînt de structură, ci de gen... Ceea ce mi se pare însă mai alarmant este faptul că din rîndurile celor ce scriu despre teatru absentează personalităţi literare şi artistice proeminente, cum au fost — ca să amintesc doar cîteva nume — un Liviu Rebreanu, un G. Călinescu, un Tudor Vianu sau un Ion Marin Sadoveanu, care, mai de mult, solicitaţi fiind de redaţii, au scris — şi trebuie spus că au scris strălucit şi cu folos — pentru teatre şi despre teatre.

Şi, în sfîrşit, o altă cauză care face ca aportul criticii teatrale să nu satisfacă este ceea ce aş numi o anumită „specializare" a cronicarului teatral în vehicularea unui limbaj pseudoştiinţific şi a unei terminologii menite nu să sesizeze carenţele, ci să le estompeze, nu să-şi exprime sincer părerile despre un spectacol slab, de pildă, ci să şi le camufleze într-o neutralitate binevoitoare...

Evident că în felul acesta tendinţele înaintate în teatrul românesc nu pot fi sprijinite cum s-ar cuveni, iar rămînerile în urmă, manifestările conservatoare sau fenomenele de pseudoinovaţie nu pot fi activ şi cu eficacitatea trebuincioasă combătute.

2—3. Întrebările nu mi se par a avea o importanţă practică deosebită. În ce priveşte raportul dintre judecata obiectivă şi interpretarea subiectivă, sînt de părerea dramaturgului Al. Mirodan, expusă în nr. 10 al revistei „Teatrul", cu atît mai mult cu cît, pe lîngă faptul că e inteligentă, nu obligă la o atitudine precisă şi la un răspuns precis.

La întrebarea — banală — care trebuie să fie obiectul central al actului critic în teatru: studiul textului sau analiza fenomenului de artă a spectacolului?, cred că răspunsul trebuie să fie şi el, neapărat, banal: de la caz la caz. Ceea ce trebuie să-l intereseze în primul rînd pe cronicarul teatral este *spectacolul*, căci dacă n-ar fi aşa, el ar fi cronicar literar şi nu teatral. Dar, în timp ce un *Hamlet*, de exemplu, îl invită să se refere cu precădere la spectacol, o piesă nouă — şi mai cu seamă una originală — îi solicită referiri ceva mai amănunţite la text, bineînţeles fără a neglija şi a pune pe plan secundar analiza fenomenului de artă a spectacolului.

4. Iată o problemă importantă: raporturile presei cu teatrele din ţară, dar şi... invers, raporturile teatrelor cu presa. Din păcate, aceste raporturi nu sînt dintre cele mai plăcute, mai principiale. Exemple? Aş da numai două. Primul se referă la raporturile dintre revista „Tribuna" — unde lucrez — şi Teatrul Naţional din Cluj; pentru a nu fi iritată susceptibilitatea unor tovarăşi din teatru, cu care întreţineam legături principiale de prietenie, ani întregi am evitat foarte neprincipial să vorbim despre unele spectacole slabe, iar despre altele, cum a fost cel de acum doi-trei ani cu *Omul care rîde*, dramatizare după Victor Hugo — una dintre cele mai spectaculoase căderi din istoria de aproape o jumătate de veac a teatrului clujean, dacă nu chiar

www.cimec.ro

cea mai... spectaculoasă — n-am scris nici un singur rînd... Un alt exemplu se referă la o foarte amară și tristă experiență pe care semnatarul acestor rînduri a trăit-o în urmă cu vreo patru ani la Timișoara. Am făcut atunci într-o cronică la spectacolul-premieră cu *Passacaglia* de Titus Popovici cîteva aprecieri ceva mai aspre la adresa unui interpret, actor excelent de altfel, care mi s-a părut că se repetă. Că am avut sau n-am avut dreptate în aceste aprecieri — nu știu. Știu, în schimb, că interpretul în cauză, foarte nemulțumit de cronică, a protestat în scris, dar nu pe adresa revistei sau a subsemnatului, suspectîndu-mă de legături cu unii detractori din orașul unde nu stătusem decît cîteva ore, atît cît a durat și spectacolul. La o întîlnire ce am avut-o nu peste multă vreme la Timișoara, a declarat — lucrul acesta se întîmpla la o ședință a Consiliului artistic al teatrului unde intrasem fără a ciocăni la ușă — că prezența mea la spectacolele timișorene, unde joacă d-sa, este de „acum înainte" nedorită. De atunci n-am mai fost la Timișoara, și nici n-am mai avut putința să-l văd pe acest — repet — excelent actor, care, ca interpret — mărturisesc sincer — mi-e nespus de drag, decît acolo unde prezența nu poate fi controlată, adică la... televizor !

Vă puteți imagina, desigur, cu ușurință ce fel de relații există uneori între presă și teatre, dacă actorul în cauză este artistul emerit Gh. Leahu, cunoscut și prin desăvîrșita sa urbanitate. Patimile, ieșirile nechibzuite, intempestive, izvorînd din susceptibilități bovarice, maladive, încă nu s-au stins, mai persistă în teatre. Fără îndoială că principala răspundere pentru această stare de lucruri revine presei, respectiv cronicarilor teatrali. Ocolind temele gingașe, ferindu-se să supere, neconcepînd că în materie de spectacol poate exista cădere (ah, de ani întregi n-am mai avut nici o cădere din care să învățăm ceva !), ei n-au contribuit și nici nu se simte că ar contribui cu ceva la crearea acelui climat de critică și autocritică necesar teatrului, așa cum pentru organismele vii este necesar aerul.

În ceea ce privește calitatea critică a intervențiilor cronicarilor care semnează în publicațiile regionale, ne-am spus părerea ceva mai sus. Există, însă, unele fericite excepții : mă gîndesc la unii cronicari bine pregătiți ca Mihai Nadin („Drumul nou" — Brașov), S. Dima („Drapelul roșu" — Timișoara) sau Mircea Micu („Flacăra roșie" — Arad), a căror colaborare a început a fi solicitată și de ziarele sau revistele centrale. Totuși, mai sînt încă unele intervenții mult în afara teatrului... Citez cronica apărută în ziarul „Viața nouă" din Galați, despre spectacolul cu *Cîtadela sfărîmată* de H. Lovinescu, prezentat la sfîrșitul lunii octombrie a. c. : despre text se vorbește într-o singură frază, și anume că este un „text reușit și de actualitate..." Citez, de asemenea, cronica la *Capcana* lui Robert Thomas, apărută tot în același timp în „Flacăra roșie" din Arad : cei doi autori ai ei, reporteri, nu fac pe parcursul a patru coloane (!!!) nici o obiecție, atît spectacolul cît și textul fiind perfecte.

5—6—7. Mai e nevoie de adăugat ceva ?

8. Repet butada artistului emerit Gh. Leahu : revista „Teatrul" este cea mai bună revistă teatrală din țara noastră. Singurul neajuns este că nu are o soră — ca să zic așa, mai zgomotoasă, și o apariție cel puțin săptămînală — mai operativă.

ANA MARIA NARTI
Critic dramatic

CAUZE DE NEMULȚUMIRE

Oricum am privi răspunsurile pînă acum publicate în această anchetă, un lucru rămîne sigur : creatorii au foarte multe nemulțumiri în raport cu critica. Desigur, putem socoti că uneori în spatele acestor nemulțumiri nu se ascunde insatisfacția profesională, ci doar mărunta pornire născută în lipsa elogiilor așteptate (și, uneori, știm sigur că așa se întîmplă), putem să contraargumentăm, să atacăm una sau alta din afirmațiile regizorilor și actorilor amintind ce s-a scris. Dar chiar dacă avem dreptate, tot noi, cronicarii, vom ieși înfrînți : faptul că micile reacții personale trag mai mult în cumpănă decît

www.cimec.ro

disputele teoretice şi de principiu pe care noi le-am purtat (sau am crezut că le purtăm), faptul că, atunci cînd sigur am avut dreptate, nu am izbutit să ne facem ascultaţi, că ceea ce am spus şi am scris nu s-a reţinut, nu a rămas fixat măcar pentru un timp în cercul de preocupări ale lumii teatrale, pledează împotriva noastră. Un critic care nu reuşeşte să impună, cît de cît, nu convinge, nu stabileşte unele jaloane în dezbaterile vremii lui, nu poate considera că şi-a îndeplinit menirea.

Sincer vorbind (şi nu cu prea multă plăcere), imaginea pe care ne-o făcusem despre noi înşine era cu totul alta decît cea descrisă de creatori, nu numai în ancheta de faţă, dar şi în alte luări de cuvînt (în „Lupta de clasă" şi în „Scînteia") : credeam că am făcut pentru evoluţia teatrului românesc mai mult decît spun regizorii, dramaturgii, scenografii. Şi dacă am încerca să discutăm concret — nu atît de vag, de general şi de comod, cum au preferat să o facă cei care au răspuns înainte —, nu ne-ar fi greu să aducem dovezi în favoarea noastră : să vorbim, cum au mai făcut şi alţii, chiar în cadrul acestei anchete, despre coloanele atît de interesante dedicate teatrului de „Scînteia", mai ales în ultima vreme, sau despre cuprinzătoarea arie de informare şi comentarii a „Contemporanului" în raport cu toate teatrele din ţară, sau chiar despre dezbaterile iniţiate de revista noastră şi despre ecoul lor în opinia teatrală (bineştiutele mese rotunde despre *Cum vă place* şi *Umbra,* numărul dedicat generaţiei tinere, discuţia despre dramaturgia originală, prezenta anchetă privitoare la critică). În ce mă priveşte, nu sînt deloc o admiratoare a falselor modestii, şi mi-aş autocita fără şovăire cîteva cronici şi articole pe care le consider nu numai izbutite, dar şi folositoare, apărute la vremea la care puteau interveni pozitiv în actualitatea teatrală ; le-aş cita, zic, dacă n-aş fi convinsă că o ciorovăială la bani mărunţi nu-şi are rostul, şi că oricîte argumente readuc în discuţie ele n-au valoare, atîta vreme cît ceea ce am publicat nu şi-a găsit de la sine drum spre atenţia şi înţelegerea oamenilor de teatru.

Chiar felul în care se poartă acest schimb de păreri dovedeşte că vorbim altă limbă decît cei care fac efectiv literatura scenică şi spectacolul. Că nu am găsit cele mai bune puncte de contact cu creaţia, că nu izbutim să menţinem o legătură vie cu munca artistică. De aceea, mi se pare că dozajele minuţioase — ce a văzut şi ce nu a văzut Esrig cînd a scris că în general critica de teatru este letargică, cîtă dreptate a avut sau n-a avut Pintilie negînd critica teatrală ca specie a gazetăriei şi cerîndu-i să devină literatură — nu merită atenţie. Important devine să elucidăm împreună întrebarea care acum se conturează limpede : de ce există asemenea neînţelegeri între critică şi creaţie, ce le-a provocat şi cum pot fi ele depăşite ? Problema mi se pare atît de însemnată pentru dezvoltarea teatrului şi criticii încît cred că rezolvarea ei merită efortul fiecărei părţi de a învinge resentimentele provocate de nedreptăţile voite sau nevoite, reale sau prezumtive, acumulate între noi. Tăcerea în care s-au refugiat şi creatori şi critici din cei mai cunoscuţi nu promite nici o soluţie, pentru că nemulţumirile există, chiar dacă ne-am face că nu le vedem, şi în prezenţa lor principala acţiune a criticii — aceea de factor dinamic de legătură între creatori şi public — devine anevoioasă. Nu spun nici o noutate dacă reamintesc că, în această relaţie cu trei termeni, fiecare este egal şi reciproc determinat de comunicarea continuă cu ceilalţi ; că, pentru spectator, critica trebuie să se înfăţişeze ca avanpostul cel mai viu al creaţiei, care să lămurească ceea ce nu este foarte clar de la bun început, să dezvăluie mecanismul intim, ascuns al actului artistic ; şi că dacă unul din firele acestei triple comunicări reciproce se întrerupe întregul organism al artei are de suferit.

O parte din răspunderi pentru starea actuală a raporturilor dintre scriitori, realizatori de spectacole şi critici le revine primilor. Cu regret trebuie să spun că o tradiţie a dezbaterii deschise, purtate franc, fără complimente şi gingăşii de circumstanţă şi fără insinuări sau atacuri răuvoitoare, nu s-a împămîntenit definitiv în teatrul nostru. Dintr-o experienţă destul de amară ştiu că pot număra pe degetele unei singure mîini creatorii care nu s-au simţit personal jigniţi, atunci cînd am îndrăznit să discut sub unghi critic — adică aşa cum mi-o cere meseria — realizările lor. Există scriitori care nu admit ca noua lor piesă să fie analizată, cercetată din punctul de vedere al unei posibile îmbunătăţiri, chiar dacă ea are neajunsuri evidente : regizori care declară că ultimul lor spectacol este „cel mai bun" din cîte au realizat în viaţă, chiar dacă ştiu foarte bine — şi nu se poate să nu ştie, dacă sînt cu adevărat calificaţi în profesia pe care o fac — că el este cel mai slab din cîte au lucrat ; actori gata să se simtă nedreptăţiţi la cea mai politicoasă obiecţie formulată pe marginea jocului lor. Nu este vorba, în toate aceste reacţii, de regretul normal şi lesne de înţeles al celui care pricepe că nu a reuşit şi suferă din pricina asta (ar fi absurd să aşteptăm ca cercetarea defectelor să provoace entuziasm), ci de lipsa dorinţei şi deprinderii de a discuta aprofundat, profesional, reuşitele şi nereuşitele tuturor, de aşezarea micului orgoliu individual înaintea interesului pen-

www.cimec.ro

tru problemele mari ale mişcării teatrale. În privinţa asta trebuie să ne obişnuim cu gîndul că o tradiţie a discuţiei înalt profesionale nu se va consolida foarte uşor, că disciplina socialistă a criticii constructive se naşte în urma unui proces de educaţie şi autoeducaţie, care nu este nici lesnicios, nici de scurtă durată. Ştiind asta, nu ne rămîne decît să ne batem, cu fiecare cronică, însemnare sau notiţă pe care o scriem, pentru fundamentarea unei asemenea atmosfere şi să dăm noi înşine exemplul unei înalte etici comuniste în munca de fiecare zi.

Căci destule păcate apasă şi pe umerii noştri, ai cronicarilor. În primul rînd, se cuvine să vorbim despre consecvenţă, sau, mai curînd, despre inconsecvenţă, şi asta nu în ceea ce îi priveşte pe cei mai capricioşi sau mai subiectivi dintre noi, ci în legătură cu activitatea celor mai buni. Iată un exemplu. Valentin Silvestru şi Andrei Băleanu, doi cronicari de autoritate şi indiscutabil prestigiu, au susţinut cu cea mai mare căldură spectacolul *Troilus şi Cresida,* încă înainte de bineştiutul succes parizian. Pentru asta le revine meritul de a fi afirmat primii, cu mult curaj, valoarea unei realizări artistice îndrăzneţe şi înnoitoare, care avea să sufere mai tîrziu nejustificate atacuri. Dar cînd primul dintre ei găseşte cuvinte mari pentru montarea cu *Ulaicu-Vodă* de la Teatrul Naţional iar al doilea se osteneşte să ne convingă că spectacolul cu *Fizicienii* de la Teatrul de Comedie este fără cusur, poziţia lor faţă de nou şi vechi sau, mai simplu, faţă de ceea ce e izbutit şi neizbutit nu mai e clară. Nu este uşor de înţeles cum poate să-i placă versiunea scenică recentă a piesei lui Davila unui om entuziasmat de *Troilus şi Cresida,* după cum devin greu de înţeles unităţile de măsură, criteriile în funcţie de care un critic poate să adere la amîndouă spectacolele amintite de la Teatrul de Comedie. Deci, continuitatea unui punct de vedere, consecvenţa criteriilor sînt dificil de urmărit de la o cronică la alta. Cred că dacă am cerceta în amănunt toate cronicile publicate în ziarele şi revistele mari am descoperi, aproape la fiecare cronicar, asemenea salturi de dispoziţie critică. În felul acesta am procedat şi eu, cînd, de pildă, am privit cu foarte multă îngăduinţă spectacole ca *Richard al III-lea,* de la Teatrul Naţional din Iaşi — sau cînd, şi mai rău, am evitat să scriu despre acele subiecte care nu concordau confortabil cu posibilitatea de a-mi expune punctul propriu de vedere, acele montări a căror apreciere deschisă ar fi putut să-mi aducă neplăcerile unor discuţii prea aprinse. Or, un critic care nu îşi spune părerea în *toate* problemele de prim interes ale vieţii teatrale, care ocoleşte cu seninătate momentele mai dificile din activitatea lui profesională, nu cred că îşi îndeplineşte pînă la capăt obligaţiile faţă de creaţie şi faţă de public.

Uneori, lipsa de unitate a criteriilor şi de continuitate a preocupărilor devine evidentă în aceeaşi pagină sau în acelaşi număr al unei reviste. Anumite alăturări de cronici pot să-l arunce pe cunoscător în braţele celei mai depline perplexităţi şi pot să provoace confuzii grave în judecata spectatorului neiniţiat. Faptul că, de pildă, împreună cu alte reviste, „Teatrul" a elogiat spectacole ca *Şcoala nevestelor* şi *Iubesc pe al şaptelea,* fără să atragă atenţia asupra vulgarităţii soluţiilor scenice şi asupra ţinutei mediocre a jocului care se practică adeseori (şi mai ales în aceste piese), la Teatrul „Delavrancea", nu poate să consolideze autoritatea redacţiei în faţa oamenilor de teatru, pentru că tulbură, înceţoşează „programul" ei, face neclare obiectivele care ne conduc. Plătim încă un tribut prea mare dorinţei de a nu supăra, timidităţii şi prudenţei, grijii de a nu ne expune — prin entuziasm sau vehemenţă. Şi cînd la această atitudine se mai adaugă şi pornirile nejustificate şi subiective ale unor cronici (mai des din „România liberă", „Luceafărul" şi „Tribuna"), atunci imaginea generală a mişcării teatrale îşi pierde contururile în oglinda criticii: spectatorul înţelege puţin şi fragmentar din această imagine, iar creatorul o respinge. Tocmai datorită folosirii criteriilor variabile şi etaloanelor inconstante, cronicile distructive se fac mult mai puternic auzite decît cele care încearcă să construiască, iar continuitatea afirmativă a convingerilor şi preocupărilor noastre nu se manifestă destul de ferm. Ar trebui să dovedim mai perseverent că ştim că partinitatea comunistă presupune în artă pasiune pentru suflul nou, dragoste pentru valoarea umană, stimă pentru talent şi disciplină, ar trebui să demonstrăm asta prin iniţiative mai sigure şi mai susţinute, pentru a căpăta autoritatea pe care ne-o dorim.

Oricine poate greşi, e un lucru pe care nu-l uit vorbind despre consecvenţă şi continuitate, dar bunăvoinţa, dispoziţia receptivă au aici un rol hotărîtor şi pot să împingă în planul doi greşelile întîmplătoare. În critică, mi se pare că bunăvoinţă înseamnă în primul rînd curiozitate, dorinţă de a înţelege, spirit deschis: să nu intri în sala de spectacol cu capul gata astupat dinainte cu reţete tradiţionale sau snoabe, pretins moderne, despre cum „trebuie" sau „nu trebuie" să fie un spectacol; să nu te aşezi în fotoliu cu gîndurile împrăştiate în nu ştiu cîte alte direcţii; să fii gata în faţa cortinei, pentru a primi spectacolul — aşa cum, pe trambulină, un bun atlet este gata pentru marele salt, aşa cum la gong un bun actor este gata pentru prima replică, gata să pună

www.cimec.ro

în ea întreaga existență de pînă atunci a personajului și germenii viitorului destin dramatic. Să poți privi cu ochi primitori, cu atenție în stare să fixeze la fel de ascuțit și de precis mersul întregului și valoarea fiecărui detaliu, cu o sensibilitate spontană, neopacizată de prejudecăți și de mimetisme, cu o bucurie a jocului grav și angajat egală cu aceea a adevăratului artist sau cu nemulțumiri și indignări la fel de vii ca ale lui. Îmi lipsește foarte puțin pentru a defini talentul critic drept receptivitate — dar definiția aceasta nu este justă, pentru că este prea largă : Puşkin spunea că inspirația — adică momentul de maximă activitate a talentului — este „înclinația sufletului spre o receptivitate vie a impresiilor, deci spre o rapidă asociere de noțiuni, ceea ce și contribuie la limpezirea lor". „În poezie — spune marele poet — inspirația e tot atît de necesară ca și în geometrie". Se poate continua, fără teamă, și în critică. Prima calitate a cronicarului este atenția sensibilă, capacitatea de a primi și a urmări inspirat faptul de artă.

Să lăsăm însă divagațiile încîntătoare despre o meserie atît de bogată ca a noastră, și să ne întoarcem la nemulțumirile de la care am pornit. O altă cauză a acestora cred că este lipsa de strălucire a criticii teatrale. Precauțiile, șovăielile, timiditățile, obiceiul de a explica totul prozaic și sentențios în formulele care circulă, cam în manieră de referat, uniformizează articolele, ne fac să semănăm prea mult unii cu alții. Din pricina asta, ceea ce spunem nu capătă destulă strălucire, nu reține prea mult atenția, nu se memorează. (Să nu ne supărăm, deci, cînd ni se dovedește că n-am fost înțeleși sau nici măcar citiți!) Nu strălucire de dragul strălucirii (și mai ales nu gălăgie de dragul gălăgiei), ci precizie, concentrare, limpezime, forță plastică, variație de nuanțe, gradare a tonurilor, adică tot ce face grația și eleganța (cu alte cuvinte *stilul*) unei scrieri este firesc să nu lipsească nici din critică. Aici s-ar putea începe o polemică amănunțită cu Lucian Pintilie : ce e gazetăria, ce e literatura, unde se suprapun și unde se despart ele. I s-ar putea cita un anumit articol al lui Eliot în care poetul-critic definea gazetăria înaltă a lui Swift drept o specie literară extrem de prețioasă, cu nimic mai prejos decît beletristica, deși deosebită, structural, de ea. La noi, Călinescu făcea în „Cronica optimistului" asemenea gazetărie. Dar discuția e de prisos, pentru că e limpede ce vrea Pintilie : el se ridică împotriva acelei gazetării care se încropește în pripă pe colț de masă, împotriva stereotipiilor și opacității ei, și în asta are dreptate, chiar dacă generalizările lui ne supără.

Ultima din pricinile de nemulțumire care cred că e util să fie cercetată privește pregătirea criticului, nu fiindcă unul sau altul, sau toți împreună, nu am avea studiile școlare și universitare necesare, dar pentru că lucrăm într-un domeniu în formare, ne integrăm unei discipline care abia se structurează ca estetică a artei spectacolului, mai ales în înțelesul pe care-l dă contemporaneitatea acestei noțiuni, ca unitate a tuturor eforturilor creatoare sub semnul viziunii regizoral-scenografice ce domină ansamblul. Știința spectacolului modern nu s-a constituit încă — așa cum s-a constituit, în muzică, teoria și practica dodecafonică și serială, așa cum în teoria prozei moderne s-au cristalizat principiile monologului interior —, iar cea a spectacolului vechi, fie el antic, medieval, din Renaștere sau din epoca iluminismului, este greu de reconstituit, pentru că nici n-a existat ca știință, ci doar ca tradiție efemeră, orală, a grupărilor de interpreți. De aceea, cronica teatrală este încă (nu numai la noi) mai aproape de literatură, de pagina scrisă, decît de spectacol, de scenă. Nu există deocamdată o disciplină riguroasă și clară a proceselor intime de creație scenică — așa cum în muzică există armonia și contrapunctul, sau, în pictură, legile perspectivei. Teatrul a fost, pînă la sfîrșitul secolului XIX, o artă empirică, iar experiențele foarte bogate și diverse ale secolului XX nu s-au sedimentat. Dar aceste experiențe sînt consemnate de la Antoine, Craig și Stanislavski la Peter Brook și Tovstonogov ; ele pot fi studiate, și numai pe baza lor se poate discuta despre teatru, astăzi. Față de critici, creatorii au superioritatea de a cunoaște și verifica practic unele aspecte ale acestei uriașe „arte poetice" noi a teatrului. Pentru a preciza, am să dau numai două exemple. Primul se referă la educația actorului. Există o întreagă bibliotecă a studiilor și manualelor de valoare, de la Stanislavski la Brecht și la școala americană, bibliotecă pe care criticul ar trebui să o cerceteze nu numai pentru a aprecia calitatea metodelor și procedeelor folosite la Institutul de teatru, dar și pentru a putea urmări efectiv evoluția actorilor maturi, desăvîrșirea lor profesională, înarmat cu cunoștințe tot atît de precise ca acelea de care dispun muzicologii buni în cercetarea creșterii sau descreșterii valorice a unui cîntăreț și pentru a putea să judece munca regizorului cu actorul stăpînind datele problemei. Al doilea exemplu privește scenografia. Dacă am urmări mai atent ceea ce au scris în ultimele luni scenografii noștri — mai precis, Perahim, Ciulei și Bortnovschi —, atunci ne-am da seama că, pentru a evalua munca unui scenograf, nu ajunge să ai cultură plastică generală, adică să cunoști istoria și teoria picturii și sculpturii, că pentru asta ai nevoie să fii inițiat în arhitectură și istoria costumului, să ai o vastă cultură a obiectului, ornamentului, detaliului de mobilier și de

www.cimec.ro

Fotocronica

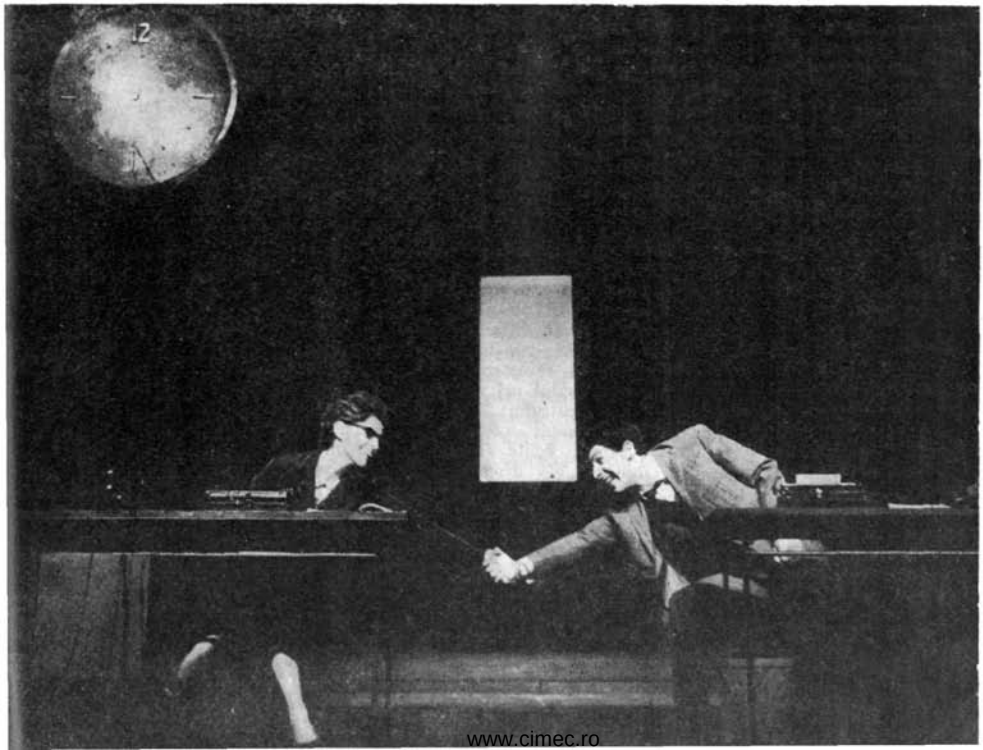
Teatrul Mic

„CU TOT SOARELE PE MASĂ"
de Dan Tărchilă

Tatiana Iekel (Femeia)

„DACTILOGRAFII"
de Murray Schisgal

Irina Petrescu (Sylvia) și Vasile Gheorghiu (Paul)



www.cimec.ro

îmbrăcăminte ; şi, mai ales, îţi trebuie un exerciţiu special al spiritului de observaţie şi al sensibilităţii plastice dinamice. Scenograful ca stilist al vremii contemporane, ca animator al artei şi chiar al vieţii, este o personalitate complexă şi nouă ; munca lui nu poate fi măsurată cu vechile unităţi.

Toate acestea se pot învăţa şi este pasionant să fii exploratorul unor terenuri abia descoperite, pe care tu însuţi eşti chemat să trasezi drumuri, să dai nume. Este o adevărată muncă de creaţie să sintetizezi cunoştinţe atît de vaste, să selectezi din ele ce este mai preţios, să oferi viitorului o imagine clară asupra experienţelor prezentului. Din punctul acesta de vedere sîntem de invidiat : ne aşteaptă o muncă foarte atrăgătoare — noua ştiinţă a spectacolului —, o muncă nemăsurat de frumoasă, ca orice activitate care se află încă la primii paşi.

* * *

Nu mă hotărăsc să închei fără să adaug cîteva cuvinte despre critica pe care aş vrea s-o fac — nu acum, mai tîrziu, după ce voi citi mult, voi scrie mult, voi sta mult în sălile de repetiţii şi spectacole. O critică limpede pînă la transparenţă, rece în expresie, dar care să comunice vibrant şi dens emoţia şi gîndul, o critică fără epitete, fără înfloriturl, fără efuziuni, geometric de precisă ; o critică riguroasă, care să nu adauge creaţiei artistului nici o intenţie sau o interpretare inexistentă în ea şi să nu-i răpească nimic, ci să o evoce în toată plenitudinea, făcînd frumosul aproape palpabil pentru cititor şi iluminînd puternic fascinanta structură lăuntrică a creaţiei vii ; o critică larg cuprinzătoare, care, prin opera de artă şi dincolo de ea, să dezbată marile principii ale esteticii şi să discute contradicţiile şi conflictele din realitate, să vorbească oamenilor despre viaţă...

DAN NEMŢEANU
Scenograf la Teatrul de Comedie

„UN PUNCT DE VEDERE PROPRIU, CONSISTENT, FAŢĂ DE FENOMENUL TEATRAL UNIVERSAL"

1. În viaţa teatrului, critica este un element la fel de necesar ca şi celelalte componente ale spectacolului (regia, actorii, scenografia), devenind în cazuri optime aproape o artă interpretativă.

La noi, după ani de monotonie, criticii au început să se diferenţieze oarecum ca gusturi, şi opţiuni timide pentru o formulă sau alta de spectacol se întrevăd în cronicile dramatice.

Din nefericire, există încă o doză de prudenţă funcţionărească ce frînează sinceritatea opiniilor. La un spectacol mai dificil ca probleme, se aşteaptă politicos ca nume importante, autorităţi afirmate să dea tonul, după care „opiniile" proprii, surprinzător de asemănătoare, capătă un caracter de masă şi părerile coincid cu candoare de la o publicaţie la alta. Exemplul cel mai proaspăt este reacţia critică faţă de spectacolul *Scaunele,* de la Studioul Teatrului „Nottara". La aproape o lună de la premieră, înafara unei consemnări mai mult informative făcute la Televiziune, nici un ziar sau revistă nu a publicat nimic. Poate fiindcă teatrul nu organizase încă spectacolul oficial cu presa, şi cronicarii — discreţi — nu au vrut să vină neinvitaţi. De altfel, această practică mi s-a părut întotdeauna nelogică. Nu văd nici un motiv pentru care premiera nu e considerată şi spectacol demn de prezentat şi presei. Aceasta ar obliga şi critica la mai multă promptitudine. Dar trebuie să semnalez şi un exemplu bun, pe care-l doresc cît de mult repetat, şi anume analiza serioasă, ştiinţifică şi sensibilă, pe care majoritatea publicaţiilor au făcut-o într-un timp destul de scurt remarcabilului spectacol *Jocul ielelor* de Camil Petrescu.

www.cimec.ro

2. Un critic cu personalitate este în primul rînd un spectator la pătrat, prin definiţie, cu o sensibilitate mărită şi cu gusturi bine precizate, informat şi cu dorinţa latentă de a vedea realizîndu-se şi dezvoltîndu-se un anumit fel de teatru, pe gustul lui (lucru foarte firesc, de altfel). Desigur că se impune şi o permeabilitate la diferite alte forme de spectacol. Dincolo de înclinaţiile personale, trebuie să existe însă criterii obiective, care să-i permită criticului judecăţi de valoare pertinente şi în orice caz constructive. Înafara acestora, criticul trebuie să urmărească dacă legile proprii ale oricărui spectacol au fost urmărite consecvent de către realizatori. Această fidelitate faţă de nişte norme pe care şi le fixează creatorii înşişi creează armonia şi logica interioară a spectacolului. Urmărind acest lucru, criticul nu va mai fi şocat de aparente bizarerii „moderniste" sau „desuete", şi va primi spectacolul în totalitatea lui, cînd regulamentul de ordine interioară a fost respectat, sau îl va respinge cînd unitatea de concepţii nu a fost realizată.

Poţi să fii atras de armoniile stinse ale tablourilor lui Pallady, sau să te laşi ameţit de incandescenţele lui Ţuculescu. În orice caz, în faţa unui Picasso din perioada albastră nu ţi-e permis să te scandalizezi pentru că feţele oamenilor au aceeaşi culoare cu cerul. Ai doar dreptul să respingi global formula sau să aderi definitiv.

3. Mi se pare că alternativa e falsă în sensul în care, într-o cronică bine făcută, nu contează numărul coloanelor dedicate exegezei textului, raportat la numărul celor care analizează spectacolul. Poate la unii critici care au abordat fenomenul teatral, veniţi însă din domeniul literaturii, se resimte încă o necunoaştere a componentelor spectacolului. Valoarea unui text se verifică numai prin înscenarea lui. Analizînd primul, implicit te ocupi şi de celălalt.

4. Activitatea teatrelor din regiuni e prea puţin urmărită, majoritatea spectacolelor nu-şi găsesc consemnarea în presa centrală. În ultima vreme, revistele şi ziarele locale se ocupă cu seriozitate de viaţa teatrală, dar întotdeauna termenii de comparaţie sînt necesari, o analiză făcută prea de aproape poate crea perspective false. Cred că ar fi necesară apariţia unei publicaţii care să constituie un buletin de ştiri al tuturor teatrelor din ţară, de la notiţele informative pînă la cronicile ample, asta impunînd însă şi o mult mai mare mobilitate a criticilor, constituirea unor brigăzi permanente, care să circule eficient printre toţi creatorii. Ambele părţi vor avea de învăţat şi sînt convins că nivelul general al teatrelor va creşte.

6. Critica fiind o profesiune în care trebuie să ai talent, e greu de răspuns cum poţi deosebi un om înzestrat pentru acest domeniu de unul care e numai informat şi sîrguincios. Într-un fel, în critică începi să-ţi dai examenul de admitere, după o absolvenţă mai mult sau mai puţin impersonală, iar după ani de zile se poate vedea un rezultat concludent, în mod paradoxal, prin creaţia altora, cărora le-ai fost de folos.

7. Nu constat că presa de specialitate are un punct de vedere propriu, consistent faţă de fenomenul teatral universal. Dacă facem abstracţie de nişte criterii estetice cu caracter general absolut necesare, un fenomen continuu de analiză la obiect a mişcării teatrale mondiale nu există. Notiţe informative, impresii teatrale dintr-o călătorie, interviuri, oricît de sclipitor ar fi scrise, nu sînt suficiente. Revista „Teatrul" nu poate îndeplini singură şi acest deziderat. Cred că este necesară apariţia altor publicaţii, diferenţiate ca specializare, care să pună la dispoziţia creatorilor o literatură tehnică variată, la fel de necesară ca şi în arhitectură, de pildă. ATM-ul a iniţiat un buletin foarte necesar, bine alcătuit, pentru informarea internă a teatrelor. Cum acest caiet are totuşi un circuit restrîns, cred că ar fi necesară şi publicarea unei colecţii de texte dramatice, vechi şi noi, româneşti şi străine, colecţie care ar fi urmărită cu interes şi de omul de specialitate şi de iubitorul de teatru. Un exemplu concludent îl oferă epuizarea în numai cîteva zile a teatrului lui Dürrenmatt, publicat în „Biblioteca pentru toţi", şi unde acest autor e reprezentat doar prin trei piese. Într-o colecţie bine alcătuită s-ar putea publica complet operele dramaturgilor, obţinîndu-se o cunoaştere completă a poziţiei autorului. La nivelul în care se găseşte teatrul nostru, nu mai poate fi admis faptul că Brecht nu e tradus nici pe jumătate în româneşte, sau că dramaturgia modernă a ţărilor prietene e încă atît de accidental cunoscută la noi.

8. Revista „Teatrul" are o poziţie serioasă. Personal, găsesc că este redactată totuşi cu prea multă modestie în prezentarea opiniilor. Mai multă vehemenţă nu i-ar strica, pentru o definire mai clară a punctelor de vedere proprii. Apariţia mai mult decît lunară uneori o handicapează, obligînd-o la un fel de neutralitate, ca să poată fi lipită cap la cap de la un număr la altul, fără inadvertenţe vizibile. Tensiunea necesară într-o campanie de presă vie e anihilată de o întrerupere prea lungă, interesul

www.cimec.ro

se diluează în timp. E ca şi cum te-ai certa cu pauze. Reluarea pe acelaşi ton ridicat e ridicolă, şi atunci automat preferi un timbru mai potolit. Stilul unor redactori ar mai putea pierde din preţiozitate, o formulare limpede o întotdeauna mai convingătoare. Cred că revista are un format prea mic. Şi din acest motiv, precum şi al tiparului destul de prost, materialul vizual nu e atractiv, nici prea sugestiv, ansamblul fiind doar corect, dar fără viaţă. Reviste străine, ca „Divadlo", „Sipario", „Theater heute", „Plays and players" sînt exemple bune de urmat, căci ilustraţia bogată şi diversă, punerea în pagină modernă nu prejudiciază cu nimic seriozitatea cu care sînt redactate textele.

ILEANA POPOVICI
Critic dramatic

„CA ORICE CREATOR, CRITICUL ARE UN CREDO"

Deci (aşa reiese din răspunsurile la ancheta revistei, fie că sînt mai ascuţit-critice, fie că sînt mai vag-amabile) ; oamenii de teatru sînt serios nemulţumiţi de modul cum se practică la noi critica dramatică. Sigur, nici unul dintre cei care (mai de mult, sau mai de curînd) scriem cronică, n-avem de ce să ne bucurăm, în faţa unui verdict atît de categoric. Chiar dacă e, în destule cazuri, nedrept ; chiar dacă nerealizările sau erorile, sau părerile preconcepute, ajung să capete, Dumnezeu ştie de ce, o greutate specifică mai mare decît studiul aplicat şi onest — acest verdict există, şi nu are rost să încerc eu să-l combat. Altceva vreau să spun : că explicaţia rămînerii în urmă a criticii prin mentalitatea ei gazetărească riscă să acrediteze alte false criterii, nu mai puţin dăunătoare decît cele incriminate. Ceea ce vreau să apăr aici nu este un cuvînt sau o formulă, ci un punct de vedere despre o profesie, a cărei noblete intelectuală nu rămîne cu nimic în urma altor profesii artistice. Mi se pare necesar să afirm că o cronică proastă, superficială şi necompetentă este pur şi simplu o cronică proastă, superficială şi necompetentă, şi nu o cronică gazetărească ; că se poate face jurnalistică la nivelul cel mai înalt, după cum se poate face jurnalistică îngust, schematic sau chiar iresponsabil. Şi că avem nevoie, în aceeaşi măsură, în mişcarea teatrală, de critica-eseu, de volumul de teorie, ca şi de cronica de gazetă.

Dar ce înseamnă, la urma-urmei, mentalitate gazetărească ? Doar n-am ridicat problema numai ca să contrazic scînteietoarea filipică a lui Lucian Pintilie (care, atunci cînd îşi alege exemplele pentru argumentaţie, are în multe privinţe dreptate...). După părerea mea, a fi ziarist înseamnă a lua atitudine faţă de faptul despre care — mai pe larg sau mai concis, mai liric sau mai sobru — scrii. Cronicarul-gazetar care scrie despre un spectacol nu alcătuieşte o fişă pentru o arhivă de istorie a teatrului. El nu descrie, nu consemnează, cu simplă exactitate ştiinţifică. Prin poziţia pe care o exprimă (şi o poate exprima chiar într-o notă de 20 de rînduri), prin ceea ce susţine şi prin ceea ce combate, el luptă pentru o idee, pentru o tendinţă, pentru un fel de artă, sau se opune alteia, scriind astfel, de fapt, istoria, cot la cot cu creatorii. Actul său are forţă şi eficienţă imediată şi, într-un fel, netezeşte drumul celor ce vor avea răgazul să filtreze, să sintetizeze, să teoretizeze ; dar nu e mai puţin fapt de cultură. Despre această funcţie a criticii — poate că nu e prea mult s-o numesc militantă — s-a vorbit, cred, prea puţin, şi cu un nejustificat dispreţ naiv-aristocratic. Căci dacă e nevoie de competenţă (şi e nevoie !), aceasta, singură, nu înseamnă nimic : e ca şi cum ne-am pregăti muniţia, fără să avem arma la care s-o folosim.

Nu e întîmplător că teatrul, în mai mare măsură decît oricare dintre arte, are nevoie de acest fel de critică : spectacolul — componentă mobilă (şi atît de efemeră) a atîtor eforturi conjugate — nu poate aştepta, în liniştea muzeului sau a bibliotecii, confirmarea istoriei. El există în prezent, în actualitatea multilaterală, în viaţa socială ; e condiţionat de întîlnirea unor personalităţi creatoare diverse, de o anume atmosferă

www.cimec.ro

Mia Schmetterling (Marie) şi Ion Grapini (Woyzeck)

Teatrul Evreiesc de Stat

„WOYZECK" de Georg Büchner

www.cimec.ro

de interes, şi mai cu seamă de public. Toate acestea presupun o politică a culturii teatrale pe care n-o realizează nimeni altcineva decît cronica gazetărească — promptă, vie, capabilă să discearnă rapid şi să apere energic ceea ce se arată nou, ceea ce merită să cîştige teren. Nu e un secret pentru nimeni: şi în teatru, ca oriunde în cultură, ca oriunde în viaţă, se înfruntă concepţii contrare. Ele se reflectă în selecţia pieselor, în conturarea programului unui teatru, în configuraţia generală a repertoriului, în modul de a interpreta ideatica unei opere, în viziunea regizorală... Pe acest teren, criticul este (sau trebuie să fie) un combatant de mîna întîi. De aceea, mi se pare necesar să judecăm „cum stăm cu critica dramatică" nu atît — sau nu numai — prin prisma unui decalog de exigenţe academizante (toate, evident, justificate, şi pe care nu se va găsi nimeni să le combată), cît prin prisma aceastui criteriu fundamental: al punctului de vedere al criticului faţă de fenomenul de artă discutat. De ce să n-o spunem sincer: acesta este punctul în jurul căruia se învîrtesc toate nemulţumirile oamenilor de teatru; de aici vin falsele canoane, inconsecvenţele, formulările în doi peri, ocolirea judecăţilor limpezi şi răspicate.

Prin sensul profund ce se desprinde din scrierile sale succesive, fiecare critic are, de fapt, un loc în mişcarea noastră teatrală. Nu e vorba aici dacă, în marele monolog din actul II, protagonistul i s-a părut lui X genial, iar lui Y, să zicem, numai (urîtă vorbă!) „corect". Asemenea divergenţe (de gust, de receptivitate, de dispoziţie doar) sînt inevitabile, firesti. Chestiunea e alta: dacă cel care scrie situează întotdeauna, în deplină responsabilitate, simplele sale păreri sau impresii în raport cu ceea ce, programatic, susţine sau combate. Dacă, în general, susţine sau combate ceva. Dacă are şi el, ca orice creator, un „credo".

Să vorbim concret despre acest aspect al problemei. Ce se întîmplă dacă, într-un moment de eclipsă a temutei tale intransigenţe, sau în numele unei simpatii omeneşti, te apuci să lauzi, să zicem, *Întîlnire cu îngerul?* Bineînţeles, nu invoci gustul tău subiectiv (e prea puţin), ci te blindezi cu principii, acreditînd o melodramă banală drept „o piesă despre etica nouă". Poate fi acesta un gest fără consecinţe? Categoric, nu; la nici şase luni după, teatrele — mai ales cele din provincie — sînt literalmente invadate de producţii inspirate din sus-numita, tot piese despre „etica nouă" (căci ce melodramoletă sau comedioară cu „triunghi" — sau patrulater — n-a încercat să se acopere cu această etichetă generoasă?). Iată că, fără să vrei poate, ai răsturnat criterii cu greu instaurate, ai împins teatrul (şi dramaturgia românească) cu un pas înapoi. Să nu existe oare nici un critic care să fie, măcar în parte, responsabil că s-au născut în serie piese uşurele ca *Ulise şi... coincidenţele, Căsnicia nu-i o joacă* şi altele asemenea? Şi dacă, iritat cumva de platitudinea agresivă cu care, firește, nu-ţi recunoşti nici o legătură, devii subit nereceptiv tocmai în faţa a ceea ce merita atenţie, haosul va fi perfect: nimeni (nici creatorii, nici publicul) nu va înţelege ce aştepţi din partea teatrului, către ce îl îndemni să se dezvolte.

La drept vorbind, nu cred că acest mod iresponsabil de a scrie caracterizează viaţa criticii noastre. Dacă cei care îl practică au polarizat atenţia celor ce răspund la anchetă, este pentru că aprecierile nedrepte şi jignitoare se întipăresc întotdeauna mai puternic decît ar merita. Mi se pare însă util şi pentru creatori şi pentru critici, pentru orientarea mişcării noastre teatrale în general, ca tot ceea ce se scrie să fie gîndit, citit şi apreciat mai puţin „ca atare", în sensul consemnării limitative, izolate, şi mai mult în perspectiva ţelului pe care îl serveşte. În acest mod, apele se vor limpezi mai uşor şi bănuielile de subiectivism vor trece pe planul doi. (Îşi găsesc mai greu un loc aici erorile pe care le comit, de altfel cu bunăvoinţă, unele publicaţii şi unii oameni ai condeiului. Necunoscînd viaţa teatrului, aceştia scriu spontan, sub imperiul unei impresii subiective efemere, sau practică un exerciţiu critic „în sine", ca divertisment intelectual, fără raportare la criterii ideologice, estetice şi profesionale; dar aceste intervenţii — care au de fapt autoritatea unor opinii de spectator şi ar fi, în această calitate, cît se poate de bine venite — îmbracă uneori, nepotrivit, tonul unor judecăţi definitive, care-i derutează pe cititori şi-i nemulţumesc, pe drept cuvînt, atît pe creatori, cît şi pe critici. Poate că n-ar fi rău ca redacţiile să mediteze la aceasta.)

Aşa că, dacă aş fi regizor, azi, la noi, n-aş reproşa criticilor mentalitatea lor gazetărească, ci le-aş cere, dimpotrivă, să facă, în fiecare rînd pe care-l tipăresc, gazetărie de cea mai bună calitate. Şi le-aş aprecia talentul în funcţie de punctul de

www.cimec.ro

vedere pe care-l aduc în mişcarea teatrală, de consecvenţa cu care-şi respectă acest punct de vedere. Nuanţele încep pe urmă : dacă scrie la o revistă de specialitate, i-aş cere criticului subtilitate, detalii, argumentări teoretice de cel mai înalt nivel ; dacă scrie la „Informaţia Bucureştiului", să scrie concis, limpede, accesibil. Esenţa judecăţii sale nu suportă însă rabat ; consemnarea neutră şi superficială demască întotdeauna echivocul gîndirii, neclaritatea ţelului.

DUMITRU SOLOMON
Critic dramatic

CRITICA CRITICII CRITICII

(Simple marginalii la o discuţie)

Mărturisesc că, văzînd titlul anchetei iniţiate de revista „Teatrul", am intrat în panică. „Cum stăm cu critica teatrală" — scrie cu litere mari şi negre pe prima pagină a revistei (nr. 10), după care urmează un semn de întrebare imens, negru, prevestitor de rele. E şi natural să te tulbure o asemenea întrebare. Cînd ai ajuns să te întrebi — şi să-i întrebi şi pe alţii — cum stăm cu ceva, înseamnă că stăm prost, catastrofal, pe marginea prăpastiei. După ce au trecut primii fiori de groază, am constatat cu stupefacţie că *stăm* cu critica teatrală nu mai prost decît cu critica plastică, muzicală sau cinematografică. „Ba din contra" — îţi vine să exclami uneori, cu formula unui celebru, pe vremuri, specialist în răspunsuri la orice fel de interviuri şi scrisori, din orice domeniu al activităţii omeneşti.

Încîntătorul şi foarte talentatul regizor Lucian Pintilie e îngrijorat că în critica dramatică nu există voci de autoritatea şi prestigiul intelectual „al celor din critica literară sau cea plastică (Crohmălniceanu, Cioculescu, Streinu, Tertulian, Matei Călinescu, Lucian Raicu, sau Comarnescu, Frunzetti, Hăulică etc.)" Cine e vinovat de această situaţie ? „Vocile" fără autoritate şi prestigiu intelectual care *scriu* critică dramatică, sau „vocile" cu autoritate şi prestigiu intelectual care *nu scriu* critică dramatică ? În treacăt fie consemnat, au mai scris critică dramatică, pînă nu de mult, şi un Tudor Vianu, şi un G. Călinescu. Tot în treacăt : chiar Tertulian sau Matei Călinescu, precum şi cîţiva de la „etc.", au fost surprinşi semnînd — şi nu clandestin — cronici dramatice. Şi absolut în treacăt : ce rost ar avea să reproşăm, de pildă, regizorilor noştri — sau chiar să constatăm apropo de regia de teatru — că în *proză* există voci de autoritatea şi prestigiul lui Preda, Stancu, Barbu, Popovici, Velea, D. R. Popescu, Neagu etc., realmente etc., că în *poezie*..., că în *plastică*... etc. etc. ? Nu ştiu dacă trebuie să-i fie neapărat ruşine criticii dramatice cu „voci", mai mult sau mai puţin prestigioase, ca — citez la întîmplare — V. Mîndra, Biberi, Silvestru, Narti, Tornea, R. Popescu, Şelmaru, Rîpeanu, Băleanu, Elvin, dar mai toate „vocile" citate au făcut şi mai fac critică literară, descind deci, într-o măsură sau alta, de la rubrica „etc." a criticii literare.

Dar dacă tot s-a dat alarma, să ieşim din adăposturi în întîmpinarea tirului.

* * *

Programatic, mulţi dintre participanţii la ancheta revistei „Teatrul" au ţinut să declare : „Pentru mine, critică înseamnă critici", „Nu există critică, există critici", dar, practic, ei nu au citat nici un nume de critic. Pe neobservate, s-a preferat formula „critică teatrală", mai confortabilă, aşa că nu un critic sau altul, ci *critica* este gazetărească, nu un critic sau altul, nu o cronică anume, ci *critica* e în divorţ cu publicul, *critica* se practică la un nivel foarte scăzut, *critica* trebuie să ştie, *critica* trebuie să vadă, *critica* trebuie să tindă, *critica* trebuie să ajungă... Prin urmare, nu există critică, există

www.cimec.ro

critici. Dar, dacă există critici, înseamnă că *există și critică dramatică!* Să ținem seama deci de existența ei, și nu numai cînd avem să-i adresăm reproșuri, ori să-i dăm sfaturi de bună conduită.

* * *

Eficiența criticii... Ion Cojar are, în răspunsul său, și următoarea observație: „...critica poate fi eficientă și poate interesa numai dacă apare prompt, imediat după apariția obiectului discuției. Diagnostic după însănătoșire sau după deces e mai mult decît inutil." De acord cu imperativul promptitudinii; critica făcută cu întîrziere devine pe trei sferturi istorie (literară, teatrală etc.). Dar în legătură cu *eficiența* criticii dramatice ar fi fost teribil de concludente cîteva — cît de puține — exemple de spectacole îndreptate, îmbunătățite în urma unor observații ale criticii. (Evident, observații juste, pertinente și prompte.) E adevărat, nu cunosc nici exemple de picturi care să fi fost modificate ca urmare a aprecierilor criticii plastice, deși aceasta dispune de voci cu autoritate și prestigiu intelectual...

* * *

Obiectivitatea criticii... Toată lumea cere obiectivitate, firește în limitele subiectivității, ale gustului și preferințelor personale. Valeriu Moisescu vorbește, foarte aproape de adevăr, de o critică *principial obiectivă*. Dar cine poate conferi *măsura* obiectivității? O apreciere care nu-ți convine este bineînțeles subiectivă pentru tine, poate obiectivă pentru alții. O apreciere care te flatează nu poate fi în nici un caz subiectivă, dar altora li se pare ca atare. De aici, vinovăția criticii, care n-a făcut, n-a ajutat, n-a îndrumat... Vinovăția datează de aproximativ două milenii și va dăinui cît critica. Să admitem totuși, pentru buna convietuire a artei și criticii, că orice apreciere *argumentată* (științific) este viabilă pînă la contraargumentare. Altminteri, ar trebui să se constituie o comisie care să ateste prin vot majoritar caracterul obiectiv al cronicilor dramatice. Dar cum și comisia ar fi compusă din oameni, cu gusturi și păreri personale...

Nu înțeleg de ce aici, cu privire la critica dramatică, se formulează cu atîta îngrijorare o problemă care, în alte domenii ale criticii și, în general, ale gîndirii estetice, nu mai torturează de multă vreme somnul nimănui.

Crin Teodorescu visează la un cod al criticii și, în ultimă instanță, la o „critică cibernetică". Excelentă idee pentru epoca în care spectatorii vor fi roboți. Probabil că pe spectatorii-roboți îi va „interesa" exclusiv gradul de perfecțiune (tehnică) al spectacolului. Critica necibernetică e imperfectă, ca orice proces de recepție-emisie a unor valori artistice, imperfectă ca însiși spectatorii, pentru care se face teatru, imperfectă ca însăși arta teatrului (în înțelesul cel mai dialectic cu putință!). Dar e umană, sensibilă, *omenește*, la valoare și nonvaloare, ca atare de același rang (și, dacă vreți, de același regn) cu arta teatrului și „consumatorii" (cel mai inestetic termen al esteticii!) ei. Din acest punct de vedere seamănă *perfect* cu critica literară, plastică etc.

Nu cred că trebuie căutate cu orice preț — în numele unei obiectivități abstracte și relative — emoții în spectacolele care nu ne emoționează. Receptivitatea criticului nu presupune neapărat *acceptarea* oricăror formule sau modalități artistice. Dar și refuzul de a accepta trebuie *explicat*. A fi cult nu înseamnă a gusta totul. Dar nici a respinge totul. Dacă avem, cît de cît, încredere într-un critic, să avem încredere și în părerile lui, chiar cînd nu corespund părerilor noastre. (Încredere, în înțeles de stimă și nu de adoptiune silită.)

Cînd nu este critica teatrală obiectivă? În primul rînd, cînd ignoră sau amestecă — din interes ori nepricepere — criteriile judecății de valoare. După apariția unor cronici elogioase la, să spunem, *Marele fluviu își adună apele*, nu-ți prea dă mîna să mai faci obiecții, oricît de sincere, unei piese ca *Moartea unui artist*. Este acel sentiment penibil de confuzie a criteriilor, sentiment pe care îl definesc cumva Ana Maria Narti în articolul „De-regizarea, problema nr. 1?" („Teatrul", nr. 10/1965) și V. Moisescu în intervenția sa (nr. 11). De aceea, *anumite* concesii, făcute de *anumiți* critici în *anumite* cronici, dau impresia de derută a *criticii* dramatice în general, de instaurare, în locul ierarhiei valorilor, a anarhiei valorilor.

www.cimec.ro

Are dreptate absolută L. Pintilie: „critica dramatică este o specie a literaturii, nu a gazetăriei". Ea nu se poate face fără talent. (Nici gazetăria nu se poate face fără talent, însă cred că toată lumea a înțeles exact ceea ce vrea să spună Pintilie.) Dar, mai ales, nu se poate face fără receptivitate, cît mai largă, cît mai puțin rigidă. Nu tot ceea ce nu place criticului este ilicit, nereprezentativ, dăunător etc. Părerile proprii — dacă sînt valabile — se impun, nu sînt impuse. Criticul oficiază, nu oficializează. Firește, nu poți să argumentezi totul, de pildă de ce actorul X e crispat. Dar depinde de aerul pe care-l dai constatării: verdict sau opinie.

De ce-l indispune pe Pintilie (și pe noi toți) critica gazetărească? Fiindcă e confecționată — și multe cronici sînt confecționate astfel — pe principiul parafrazei. Cronicarul rezumă, reproduce, parafrazează „ce a văzut el la acel spectacol". Pentru treaba asta nu trebuie talent: elevii fac lucrul acesta curent, uneori cu multă aplicație. De Sanctis: „Criticul este asemenea actorului: ambii nu reproduc pur și simplu lumea poetică, ci o integrează, umplu lacunele." M. Ralea: *„Criticul e un creator de puncte de vedere noi, în raport cu o operă.* El o face iubită și din alte motive, înțeleasă și prin alte prisme, îi aduce noi aderenți, formează un nou prozelitism, pentru că trezește noi interese, atrage cititori și oameni pe care vechile aspecte nu-i interesau." Rezumatul gazetăresc, chiar compus cu talent narativ, este *mai puțin,* nu *mai mult* decît opera însăși, deci perfect inutil. Dacă nu minimalizant. Apar în presă unele cronichete (cochetă denumire!), din care cititorii află despre ce e vorba în cutare spectacol sau despre ce nu e vorba. Critica e informare? Pentru asta există publicații și rubrici speciale. Cum să înghesui, într-o sfrijită și rezumativă coloniță de gazetă, cultură, inteligență, puncte de vedere noi?

* * *

O dificultate, dacă nu chiar o suferință a criticii noastre dramatice — dar nu numai a criticii dramatice și nu numai a criticii noastre — este păsirea treptei care desparte *impresia* de *judecată:* se rezistă mult și dîrz pe teritoriul nelimitat și neangajant al impresiei. Opera de artă excită gustul estetic al criticului, declanșează o serie de impresii, care sînt notate brut (uneori brutal), eventual elegant-metaforic sau difuz-incongruent, iar aceste simple sau complicate manifestări rudimentare ale gustului, ale recepțiunii artistice, trec drept replici critice la spectacolul teatral. Nu doar în unele cronici din „Contemporanul" (cîteva — admirabile prototipuri ale „genului"), dar și în multe dintre cronicile pe care le scriem cu convingerea de a fi edificat solide și organizate judecăți, recitindu-le lucid, vom descoperi zone ale impresiei pure, culori fără contur, contururi fără miez, descărcări grăbite ale sensibilității critice elementare. „Dar toate aceste impresii delicate — scrie Tudor Vianu — ajung să fie bine întemeiate și intră în sigura noastră stăpînire intelectuală numai atunci cînd le transformăm în judecăți. Raționalitatea profundă a gustului permite această promovare a impresiilor în judecăți și face posibilă lucrarea de comentare a criticii literare și artistice." Judecățile sînt, în fond, liniile de înaltă tensiune ale criticii, prin care circulă decisiv și viguros gîndirea *creatoare,* revelatoare de puncte de vedere noi asupra operei de artă, substanța și finalitatea însăși a actului critic. Înțelegem uneori judecățile ca simple evaluări estetice sau etice („cutare are sau nu are talent"), iar răsfirarea impresiilor se simte perfect blindată în vecinătatea acestor „judecăți". După părerea noastră, judecata critică nu presupune numai o exactă apreciere a valorii unei lucrări de artă, ci și asocieri, disocieri, ierarhizări, sublinieri, dezvăluiri care, toate, compun actul critic major.

Ceea ce a realizat viabil critica noastră dramatică se bazează în primul rînd pe aceste judecăți complexe, emise pe temeiul adîncirii analitice a fenomenului teatral contemporan. Esențial este că — asemenea criticii care se ocupă de proză sau poezie — critica dramatică a fundamentat niște criterii, deduse din însăși ierarhia valorilor teatrale din țara noastră și din restul globului, din direcțiile de dezvoltare și din stilurile artistice, în fine, din creațiile cele mai reprezentative pentru cutare direcție sau stil. Desigur, s-au dat lupte pentru cîștigarea dreptului de a vehicula aceste criterii, dar lupte s-au dat peste tot în gîndirea critică contemporană. Discuția mult discutată în jurul spectacolului *Cum vă place* nu e singulară și nu dovedește o dezorientare a criticii de

www.cimec.ro

specialitate. Să ne amintim că și „Moromeții" și „Groapa" au fost întîmpinate, la apariție, cu rezerve și chiar cu invective, iar critica literară a luptat (cu ea însăși, cum s-ar spune) ca să impună aceste opere magistrale ale prozei contemporane. Mai recent, discuția în jurul povestirii „În treacăt" de Nicolae Velea a demonstrat încă o dată că noul artistic nu se instituie fără spadă.

Aș cuteza să afirm, înfruntînd toate riscurile, că un anume grad de conservatorism este normal, inerent și deloc criminal în contactul criticii cu opera de artă novatoare. În definitiv, receptînd cu prudență inovația, criticul o face în numele unor valori verificate. Numai cînd *respinge o creație pentru motivul că e nouă,* că nu s-a mai „experimentat" și nu are încă „tradiție", criticul devine dogmatic și-și omoară singur creditul moral-estetic. Să-i admitem deci și criticului — așa cum admitem poetului, dramaturgului sau regizorului — dreptul de a intra în conflict cu el însuși, de a ezita și chiar de a se înșela uneori în aprecierile sale.

În disputele interioare sau exterioare se naște și se cristalizează profilul autentic al criticii dramatice, structura ei contemporană.

Din nefericire, însă, unii critici au fobia discuției, a schimbului de opinii. Dacă Radu Popescu se ridică împotriva „supraregiei", iar Ana Maria Narti se angajează în replică, susținînd un punct de vedere profesional, pentru Margareta Bărbuță aceasta înseamnă „falsă problemă", „tendința greșită de a transforma o opinie personală în directivă". Dacă un critic scrie: „...credem în posibilitatea de a înlătura tirania absolută a subiectului, convinși fiind că publicul contemporan este deopotrivă receptiv la tensiunea ideilor ca și la cea a intrigii", pentru Margareta Bărbuță aceasta înseamnă a „proclama abolirea subiectului în piesa de teatru, identificînd drama de idei cu piesa fără subiect și făcînd dintr-o problemă de gust personal o problemă de principiu". Unde se proclamă abolirea subiectului? Unde se identifică? Unde se face o problemă de principiu? De ce unii critici au oroare de păreri? !

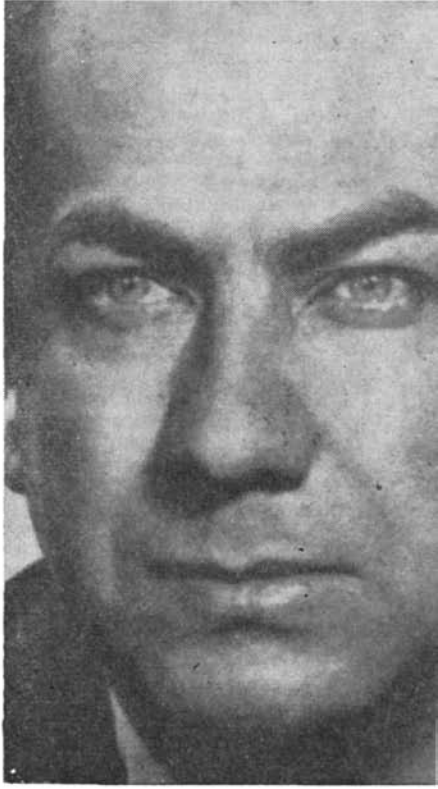
Unora dintre critici le lipsește sarea, altora stilul, altora claritatea, altora punctul de vedere personal. În ansamblu însă, situația nu mi se pare dezastruoasă. Cît privește discuția de față, e utilă, deși nu-i prima, nici ultima.

De cîte ori în literatură s-au mișcat niște lucruri, s-au clătinat niscai valori și s-au înălțat altele, de cîte ori au apărut nu știu ce bazaconii — versificate sau nu —, a doua zi uitate, criticii s-au chemat reciproc (sau au fost chemați de scriitori) la ordine, iscîndu-se lungi, dar igienice — pentru primenirea aerului literar — dezbateri. La fel se petrec, cred, lucrurile în viața teatrală. Foarte bine. Să ne confruntăm, ca să facem puțină mișcare, ca să nu ne anchilozăm, ca să ne verificăm prin opinia artiștilor.

* * *

„Dar cine aduce vreodată o cît de mică laudă acestor anonimi batjocoriți de toată lumea în unanim acord?" (Mihai Ralea).

www.cimec.ro



ION SAVA
căutătorul de teatru

A scrie despre Sava este şi necesar şi tentant, cum ar fi de altfel şi despre Soare Z. Soare, V. I. Popa, A. I. Maican sau G. M. Zamfirescu, despre eforturile cele mai reprezentative de a anima viaţa teatrală românească dintre cele două războaie, despre acei căutători curajoşi, nemulţumiţi, care, plecînd de la ideea spectacolului pentru marele public, au încercat atunci să înţeleagă frămîntările adînci, sensibilitatea aparte, psihologia publicului care se arăta cu totul altul decît la sfîrşitul secolului XIX. Despre noul om de teatru în formare, angajat, G. M. Zamfirescu scria că: „începe să fie un ales, un suflet din sufletul vremii lui, născut şi călit în apa tare a frămîntărilor contimporane, un deschizător de drumuri şi creator de valori sufleteşti, un misionar şi nu un negustor profesionist, un animator care să aibă ochi să vadă în vreme, o sensibilitate care să vibreze în vreme, o inteligenţă care să înţeleagă în vreme". Un asemenea om de teatru a fost Ion Sava. Valorile creaţiei sale au fost cîndva comentate la suprafaţă, şi nici măcar în scris, numai oral. Era o vreme cînd Sava a fost etichetat ca „expresionist", ca adept al „supramarionetei" lui Craig sau al „primatului regiei". I se dizolva astfel personalitatea, i se uita importanta contribuţie spectacologică. Nu fără rost scria Perahim pe atunci: „au existat în teatrul nostru creatori de stiluri ca Sava, Maican, Victor Ion Popa — prea repede au fost uitaţi".

* * *

În adevăr, între Sava şi Maican s-au stabilit de timpuriu legături durabile, arta unuia învăţînd din a celuilalt.

www.cimec.ro

Stagiunea 1930—1931, la Naţionalul din Iaşi, a fost pentru Sava o harnică verificare a aptitudinilor sale regizorale, sub conducerea directorului de scenă A. I. Maican. Odată cu Maican apăruse în teatru un curent novator: tînărul regizor înlocuise rampa printr-un prosceniu, apropiindu-l fizic pe interpret de public, trata fiecare piesă în spectacole de diferite stiluri, eliminînd pe cît putea vechiul joc declamator, emfatic, şi vechile montări obişnuite împrejurul cuştii suflerului, introdusese decorurile diferit stilizate, după părerea sa mai potrivite artei teatrale, pentru că nu sufocă jocul actoricesc şi stimulează imaginaţia publicului. În mijlocul prefacerilor şi întrebărilor creatoare, provocate de Maican, Sava găseşte mediul prielnic uceniciei regizorale.

La început, cînd abia cunoaşte tehnica şi posibilităţile spectacolului, cînd este dornic să le cunoască în varietatea lor, înclinaţia lui Sava pentru experimentul teatral nu cuprinde şi suficient discernămînt. Contradicţia cea mai des întîlnită la Ion Sava, pe această treaptă a dezvoltării sale artistice, se evidenţiază între ideile sale estetice şi rezultatele artistice concrete, în favoarea acestora din urmă. Între părerea sa (frecventă în cronicile plastice din „Universul literar", 1928) — cum că arta este o „suprarealitate", o lume de reprezentări ce nu suportă judecată — şi arta sa, prin genul ei eminamente popular, strîns legat de realitate: caricatura, discrepanţa apare izbitoare.

Din ideile estetice afirmate în „Universul literar" şi care i-au dirijat iniţial stilul, desprindem:

— necesitatea atitudinii conştiente şi active a artistului faţă de lumea înconjurătoare („vina e că artistul nu caută un motiv în natură, ci ia natura ca motiv");

— selecţionarea aspectelor vieţii şi *realizarea sintetică* a frumosului în artă, „mînat de alt gînd decît acel al satisfacerii de moment";

— interesul în artă pentru sentimentele omeneşti, ele dînd valoarea operei. Despre un tablou, o „Marină", Sava spunea: „n-ar conta în fantezia creatoare apa cu spuma, corăbiile, bărcile sau pescăruşii, ci dorul de aventură, tentaţiunea valurilor, teama de nemărginit";

— ostilitatea faţă de naturalismul care nu poate reliefa o idee nu poate inspira sentimentul intenţionat, din lipsa unei interpretări artistice, unei gîndiri creatoare. Atunci cînd se interpretează artistic şi nu se copiază naturalist, „stilizarea nu e numai haină, ci trebuie să fie însăşi ideea creatoare".

Importantă caracteristică pentru originalitatea unui artist, varietatea operelor sale este „în conţinut". Combătînd acele „forme variate, dar cu acelaşi conţinut", Ion Sava afirma progresul gîndirii creatoare.

Sava s-a dedicat cu trup şi suflet noii profesii, spectacolele sale vor purta amprenta unei puternice personalităţi, care se va defini continuu prin:

— o vitalitate copleşitoare şi o sete de muncă şi de acumulare a cunoştinţelor (artistice, scenotehnice etc.);

— o imaginaţie şi o îndrăzneală a soluţiilor care se remarcă încă de la debut, de la *Simunul*, şi stăruie în cele mai diverse ocazii, pînă la sfîrşit — pînă la *Macbeth* cu măşti şi *Frumoasa adormită;*

— o tendinţă către o vizualizare maximă, o plastică pregnantă, căutînd corespondenţe concrete, senzoriale în spectacol, pentru semnificaţiile piesei;

— o înţelegere ascuţită a psihologiei personajelor — de multe ori pe laturile ei surprinzătoare — într-o strînsă corelaţie cu psihologia interpreţilor, ceea ce a făcut ca şirul realizărilor lui Sava să nască o vastă şi memorabilă tipologie socială.

Încă din 1933, se simte o schimbare în atitudinea artistului Sava, atunci cînd singur alege o piesă ca *Scene de stradă* de Rice, o piesă ce am numi-o „neorealistă", un reportaj dramatic din viaţa unui cartier muncitoresc new-yorkez, cu tristeţile şi visurile sale sfărîmate. Acest spectacol desăvîrşit, de mare plenitudine artistică, va fi considerat de presa progresistă românească, alături de *Domnişoara Nastasia* de G. M. Zamfirescu şi *Călătoria din urmă* de Sheriff, printre cele mai însemnate spectacole ale epocii. Erau caldă umanitate, şi generozitate, şi intenţii de critică socială în această valoroasă montare.

Evoluţia prin care trecea artistul se vădeşte concomitent în opera sa plastică: dacă la expoziţia de pictură din 1932 se observase orientarea sa spre viaţa celor de la fundul societăţii, viaţă întunecată, măcinînd aspiraţiile şi gîndurile, începînd din 1934, Sava are o activitate susţinută în revista progresistă, antifascistă, „Manifest" (condusă de George Ivaşcu). Sînt anii în care realismul său critic — în stilul său original, pătrunzător — se purifică în mare măsură de balastul unor influenţe estetice idealiste. Contradicţia dintre creaţia şi ideile estetice afirmate de regizor se atenuează.

Subiectul principal al graficii lui Sava în „Manifest" este proletarul, cu chipul său aspru, adîncit de mizerie, cu privirea gînditoare, sau proletarul obosit de munca grea, sau proletarul cu familia sa, exprimînd, toţi, viaţa de lipsuri şi exploatare. Grafica lui

www.cimec.ro

Sava de la „Manifest" are ceva din patetismul nuvelelor lui Sahia. După cum va declara mai tîrziu, Sava dorea să înfăţişeze „viaţa adevărată, viaţa celor multe şi mulţi, de la spicul de grîu care se ridică pe firavul lui pai, pînă la muncitorul anonim care-şi riscă viaţa pentru susţinerea bolţii sociale". Într-un interviu („Facla", 24 iunie 1935), Sava este pentru „o pictură amară... cu momente de expresie din viaţa celor mulţi şi necăjiţi".

Pe această treaptă a dezvoltării sale artistice, regizorul Sava montează satira socială a lui Nuşici — *Doamna ministru Popovici*, montează *Hamlet*, în care fixează ideea spectacolului: „evadarea dintr-o lume viciată". Nu se poate omite *Madame Sans Gêne*, care, cu prologul adăugat de el, devine în ochii oficialităţii un spectacol cu „tendinţă de stînga" şi provoacă o interpelare în parlament. De asemenea, montarea unor piese generoase ca *Mansarda* de Gehry, *Ia seama, Giacomino* de Pirandello şi altele, ironizarea prin spectacol a unor piese mediocre, pe gustul burgheziei, demonstrează atitudinea critică a regizorului Sava la Iaşi şi Bucureşti, pînă la 23 August 1944. Deseori, această atitudine are un maximum de relief, este „intenţie realizată cu energie şi violenţă".

Între ideile sale estetice din tinereţe (din „Universul literar") şi cele pe care le afirmă după Eliberare, în noile sale cronici plastice din „Veac nou" (1945—1946), deosebirea este izbitoare.

O altă perspectivă se deschidea artistului (care nu mai este „singur, părăsit de toţi, jupuit de esenţa vieţii lui", cum îl vedea Sava în 1928), alte condiţii sociale i se oferă, în care are drepturi, dar şi obligaţii. Acum există „acel mediu în care se poate naşte şi închega un gînd de artă", dorit altădată de Sava.

Contemporaneitatea artistului este o coordonată a eficienţei sale. („Artistul anului nou va trebui să se însufleţească din marile idealuri de libertate, înfrăţire şi fericire a omenirii".) Totdeauna, artistul adevărat a fost legat de vremea sa şi a exprimat-o („caricaturile minunate ale lui Iser definesc epoca lor mai bine decît toate documentele de orice fel"). Artistul nu trebuie să-şi trădeze misiunea, prin „uşurinţă, superficialitate, lustru exterior", ci să aprofundeze „viaţa adevărată". Numai atitudinea şi sensul creaţiei sale îi definesc valoarea, nu virtuozitatea pentru ea însăşi („sinceritatea, spontaneitatea, intuirea culorilor, toate acestea de la un anumit punct încolo sînt vorbe goale. Laboratorul organic din om nu se mulţumeşte cu tratamentul capricios al capriciului artistic, ci se cere pus în toate funcţiunile sale şi dirijat către un sens, un punct de vedere, o atitudine"). Arta reflectă viaţa omului în complexitatea sa, avînd — tocmai de aceea — o influenţă complexă.

După Sava, sufletul artei şi menirea ei trebuie să fie dezvăluirea adevărului vieţii, în aspectele esenţiale. Pentru aceasta îşi iubeşte posibilităţile caricaturii: „caricatura-i adevăr... Acei care se tem de caricatură sînt oameni mici, puţini, o mînă de burghezi pe care-i întărîtă instinctul lor de conservare..." În sprijinul poziţiei sale aminteşte de Breughel, Michelangelo şi Goya. În consecinţă, teatrul, prin caracterul său popular şi forţa de a răspîndi adevărul, este pentru Sava „o încoronare a caricaturii... Teatrul mi-a apărut ca o soluţie mai eficientă decît cartea scrisă, pictura sau tribuna".

Dorinţa unora de a deveni artişti „originali" cu orice preţ, prin procedee artificiale, lipsite de profunzime, prilejuieşte ironia, zeflemeaua lui Sava: „funcţionează toţi cu aceeaşi optică: optica găinii. Găina vede la un metru şi roteşte ochii... Ea nu «se duce», şi nici nu «caută»... Dacă stă sub fereastră prea aproape, sucindu-şi capul peste cap, o vede strîmbă, în falsă perspectivă, şi atunci e o «găină modernistă»". Îndrăzneala, căutarea sînt în profunzimea artei, în conţinuturile noi de viaţă pe care le aduce, iar aceste conţinuturi impun noutatea procedeelor de expresie. Sava este pentru adevărata îndrăzneală artistică, pentru „nebunul" care „depăşeşte regula, strică gardul şi dezvăluie orizonturi noi, lărgeşte perspectivele".

* * *

Între cele două războaie, ca regizor al scenelor naţionale, lui Ion Sava îi vor reveni şi montări ale unor piese ca *Nu te mai cunosc, Un asasinat, Aventura de la 7 bis, O femeie îndrăcită, Gelozie...* Era un tribut de care artiştii noştri de frunte nu se puteau feri.

Repertoriul bulevardier nu aducea probleme general-umane, reda cazuri neesenţiale, nu frămîntările unei epoci. Sensul pe care-l da Sava muncii sale în teatru — să exprime prin spectacol adevăruri „de sinteză", larg cuprinse în viaţă — era subminat de astfel de „piese naturaliste, maladive, prolixe, pedant psihologice, analitice, diluate, explicative, pline de falsă morală", cum — dezlănţuit — le numea.

Sub avalanşa pieselor de import sau imitate după modele străine, Sava remarcă înăbuşirea adevăratei dramaturgii româneşti, cu probleme şi caractere specifice ţării noastre. Sesizînd continuitatea unor probleme şi tipuri sociale din trecut în epoca sa, el dorea

www.cimec.ro

reluarea, la un alt nivel de înțelegere, a „eroilor noștri de dramă și comedie atît de numeroși în istorie cît și în literatura noastră populară". Folclorul, istoria patriei, viața contemporană ar fi alimentat inspirația autorilor. Din dramaturgia originală, Sava montează *Mirtil și Chloe* de Asachi, *Franțuzitele* de Facca, *Baba Hîrca* de Millo, *Coana Chiriță* și *Cațonetele* lui Alecsandri, *Noaptea furtunoasă* și *Schițele* de Caragiale, *Neamul Șoimărești lor* de M. Sadoveanu și M. Sorbul, piese de Z. Bîrsan, V. Eftimiu. Sava leagă destinul mișcării noastre teatrale, originalitatea și eficiența ei, de existența unei dramaturgii românești valoroase.

Atitudinea lui Sava față de textele dramatice ce i se ofereau era una concret-activă. Se pot aminti intervențiile lui : de la suprimarea lungimilor și pasajelor prolixe pînă la îmbogățirea caracterelor, reliefarea conflictului, adîncirea semnificațiilor (ca la *Ratații, Scene de stradă, Madame Sans Gêne),* sau tratarea ironică *(Două orfeline,* și altele). La *Ratații* dublează fiecare tablou dramatic cu altul creat de el, un „tablou de atmosferă", menit să pregătească scena următoare sau să dea concluzii scenei anterioare. Prin „tablourile de atmosferă", Sava căuta să extindă semnificațiile restrînse, freudiene ale dramei, intenționa să le dea o motivare socială.

Altădată, Sava se răzbuna pe anumite piese care nu aveau nimic comun cu preferințele sale estetice. Cînd trebuie să monteze comedia ușoară *O femeie îndrăcită* de Steve Passeur, de pildă. Intriga piesei ne lămurește : o femeie „matură" își înșeală amantul cu logodnicul nepoatei sale. Presa burgheză era extaziată de „abilitatea" autorului, de „adîncimea dramei" îndurate de eroină. Dar Sava nu o tratează ca o dramă a „îmbătrînirii". Spectacolul devine un prilej de observații critice asupra familiei și moralei burgheze. Presa se agită și pretinde că Sava nu relevă umanitatea personajelor ! Dar Sava reliefase tocmai calitatea umană a personajelor, apartenența lor socială. Era contribuția creatoare a regizorului, care folosea în sensul opiniilor sale artistice tot ce avea la îndemînă. În spectacol, „biata Alice", nepoata amăgită de mătușă, apărea ridicolă și, chiar mai mult : o mătușă în devenire, cu aceleași apucături morale în perspectivă.

Mai tîrziu, cînd are de montat *Hero și Leandru* de Grillparzer, Sava realizează prin spectacol o distanțare ironică față de text ; nu față de tragedia eroilor, ci față de concluziile ei romantice, contemplative. Anumite sublinieri ale interpreților, o scenografie grandilocventă ca proporții, dar în culori rozacee — și piesa a căpătat altă vibrație pe scenă. Era, totodată, ironia lui Sava pentru înduioșarea opacă și lacrimile de glicerină ale publicului monden.

* * *

Poziția regizorului Ion Sava față de cerințele textului dramatic reiese și din cercetarea propriei dramaturgii, domeniu aproape necunoscut al creației sale. În tragicomedia într-un act *Iov* dramatizează și exemplifică polemica artiștilor din acea vreme — dintre naturaliști, care spun : „Ce-i spectacolul ? Viața !... O felie de viață tăiată cu îndemînare după cuprinderea ochiului, înțelegerii și simțirii fiecăruia", și „fanteziști", care nu vor să copieze viața, dar nici măcar să se adreseze ei, considerînd propria lor gîndire atotcreatoare. Plecînd de la aceste date ale polemicii, Sava satirizează ambele atitudini, le dezvăluie viciul, prin acțiunea piesei, cu exagerări pînă la grotesc. Dacă naturaliștii se adresează la întîmplare vieții, faptelor mărunte care pot duce la false concluzii, „fantezistii", idealiștii rupți de viață, intră într-un impas al creației, devin sterili. Numai viața poate alimenta pe artist cu sugestii, caractere, situații. Exclusivismul ambelor tabere este vicios.

În altă piesă, *Lada* (pe care o publicăm în acest număr), Sava realizează echivalentul modern al *Repetiției moldovenești* a lui Costache Caragiale. Este o satiră la adresa „muncii de creație" dintr-un teatru particular, ca multe de atunci. Reîntîlnim stilul dramaturgului Sava, cu aceleași exagerări ale caracterelor comice, cu aceeași prezență a fantasticului subliniind trăsăturile realității. Într-un teatru se montează *Romeo și Julieta.* Cu acest prilej, actorii primesc un cadou din Italia : lada în care un alchimist conservase pe adevăratii Romeo și Julieta, care vor putea fi înviați. Acțiunea piesei se dezvoltă în jurul deschiderii acestei lăzi. Toate viciile teatrului burghez ies la suprafață, toate aparențele strălucitoare se spulberă. Înviați, Romeo și Julieta se sinucid „a doua oară", îngroziți de cele ce văd.

În alte opere dramatice, ca în „pantomima cu zgomote" *Vreau să număr stelele,* în „reportajul senzațional" *Ușile,* în singura sa piesă de mari dimensiuni, *Președintele,* comicul caricatural se amestecă cu situațiile patetice, procedeelor folosite li se adaugă pantomima, replica în versuri, decorul simultan. Critica societății burgheze este prezentă în toate : de la ironizarea reformatorilor utopici (*Președintele* — despre care Sava spunea : „Viața burgheză cu tot ce are mai putred se reflectă în piesa mea. Pentru

www.cimec.ro

prima oară am folosit satira") pînă la participarea îndurerată la suferința celor mulți ce caută drumul spre fericire *(Ușile)*.

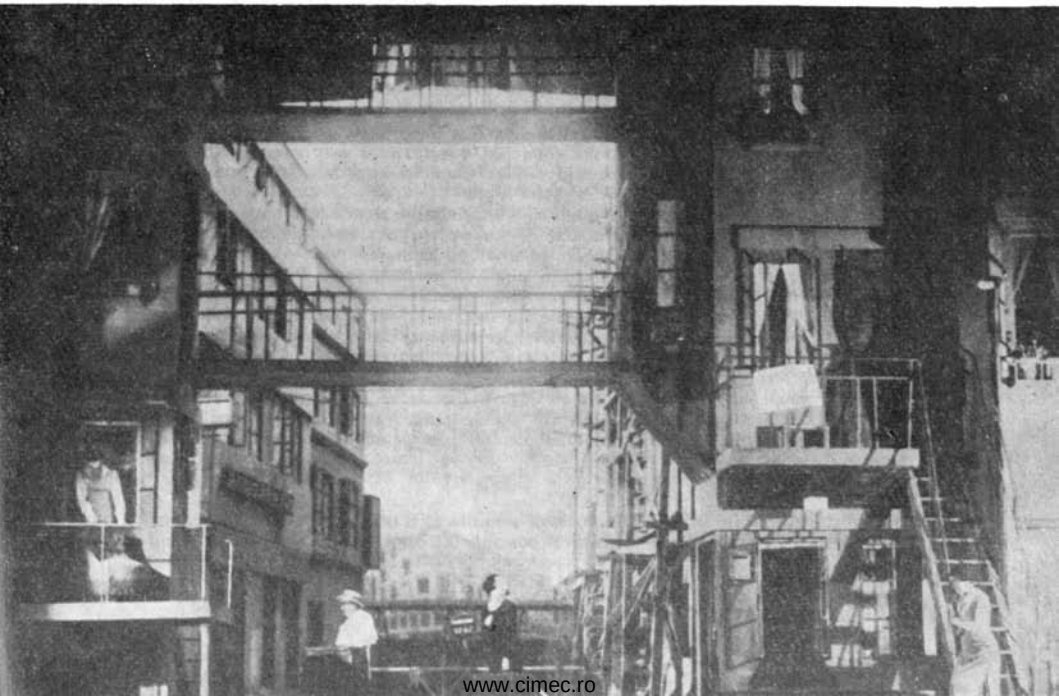
* * *

Valoarea multor spectacole regizate de Sava se întemeia pe umanismul mesajului artistic, pe rezolvările scenice surprinzătoare. Vitalitatea acțiunii dramatice (în care regizorul vedea existența teatrului de calitate) era interpretată cu toate mijloacele expresive de care dispune scena, era sporită în vigoare și aprofundată în semnificații — spectacolele lui Sava nu se uitau, nu aveau tonul temperat ori didactic. Fără să fie una din marile realizări, *Otrava* (adaptată de el după *L'assomoire* de Zola) ar fi putut ajunge ostentativ moralizatoare. Viața nefericită a lumpenproletariatului, care află în alcool un narcotic, putea trezi în oricine un sfătuitor. Dar în spectacol, ideea se concretiza printr-un personaj care, după fiecare tablou, ieșea la rampă într-o stare tot mai jalnică. Publicul judeca datorită imaginii scenice. Sava își punea problema psihologiei publicului, a celor mai bune moduri de convingere. Ajunsese la concluzia că publicul nu reacționează dacă îi strigi la ureche ce vrei de la dînsul, dacă-i dai soluțiile de-a gata sau dacă simte că profiți de sentimentalisme.

Punînd în scenă, Sava pleca de la studiul prealabil al mediului dramatic, cu problemele sale (Agatha Bîrsescu mărturisea că, văzînd *Scene de stradă*, și-a amintit New York-ul pe care îl vizitase). Este exemplară și împrejurarea cînd, trebuind să monteze piesa *Catihetii din Humulești*, Sava cere posibilitatea de a se documenta, de a se duce în satul lui Creangă, pentru a resimți atmosfera „Amintirilor" (dar directorul teatrului consideră aceasta drept „pretenție absurdă" !). Sava nu era însă un „empiric", transcriind pur și simplu cele văzute sau citite. El socotea că regizorului îi sînt necesare cunoștințe numeroase, din diferite arte, iar în interviurile și conferințele sale, ca și în practica artistică, se arăta un adevărat erudit. În scenografia unor spectacole folosește pe Breughel *(Îngerul a vestit pe Maria)*, Chirico și Douanier Rousseau *(Androcles și Leul)*, Fernand Léger *(Gură-cască* de Alecsandri). Priceperea sa în problemele muzicii este remarcată cînd montează operetele lui Strauss, Lehar, Zeller. Despre lumina în teatru ține o conferință, parcurgînd o întreagă istorie, argumentînd cu citate de la Nicola Sabbatini *(Prattica*, sec. XVI) și pînă la Fortunio.

Arta sa regizorală îmbina creator sensibilitatea personală și studiul într-o viziune sigură, de sine stătătoare. Sava era împotriva regizorilor fără personalitate, care fac

Moment din spectacolul „Scene de stradă" de Elmer Rice — Teatrul Național din Iași. (Stagiunea 1933/1934) Regia : Ion Sava



www.cimec.ro

toată viața imitații după modele celebre, cei care lucrează „după ureche", „pseudo-regizorii".

* * *

De acord cu italianul Bragaglia, care concepea spectacolul după „nevoile operei dramatice care i se consacră și care îl inspiră", care vedea în regizor un „evocator" al sensurilor profunde din text, Sava folosea diferite procedee de expresie scenică, plecînd de la natura dramatică și ideea fundamentală a textului. Așa se explică deosebirea dintre spectacolele sale : spectacole cu detalii realiste *(Scene de stradă, Mansarda, Simunul)*, ori spectacole stilizate *(Orașul nostru)*, în care abundă simbolul *(Șase personaje în căutarea unui autor)* sau exagerarea expresivă *(Madame Sans Gêne, Frumoasa adormită)*, ori spectacole tinzînd spre monumental *(Neamul Șoimăreștilor, Macbeth,* proiectul pentru *Hamlet)* — toate își află motivarea în textul dramatic. Între piesele aceluiași autor, Sava sesiza deosebiri cu consecințe spectacologice — la Molière : *Bolnavul închipuit, Mizantropul, Don Juan* impun rezolvări scenice distincte. Să nu uităm că primele spectacole la care Sava lucra ca regizor de culise, sub conducerea lui Maican, se realizau după același principiu. Sava îl definește plastic : „Direcția de scenă tratează spectacolul după principiul medical al îngrijirii bolnavului și nu a bolii".

De la începutul activității regizorale, Sava gîndea spectacolul ca o dezvăluire a semnificațiilor piesei. Atunci cînd modifică indicațiile scenografice ale lui Lenormand la *Simunul,* nu o face gratuit. Un singur decor, în loc de șapte, desfășurate cinematografic, realiza mai bine mediul monoton, copleșitor, în care tînjesc oamenii, „ambianța psihică".

Altă dată, cînd montează *Hamlet,* Sava dorește un erou uman, complex, la care gîndirea are un rol principal, fără să fie un „cerebral", la care meandrele sufletești există fără să fie „nebun", la care suferința îmbibă orice acțiune, fără să fie „bolnav de tuberculoză sau romantism". Hamlet trebuia să apară ca un Om — cu O mare — care vrea să scape dintr-o lume plină de vicii. La aceste concluzii, Sava rămîne pînă la sfîrșit (în discuția avută cu Bragaglia despre Hamlet, în martie 1942, regizorul italian avea aceeași concepție). Însă interpretarea lui Tudor Călin n-a avut intensitatea necesară și a schematizat personajul shakespearean. Spectacolul a rămas doar o tentativă, remarcabilă mai ales în plastica sa : Sava sugerează atmosfera întunecată, înnegurată de patimi, zidurile masive trezind ecoul. Decorul, lumina, muzica serveau tonalitatea emoțională a fiecărui tablou. Un rol important revenea luminii. Camera Reginei avea o lumină roșiatică, sublimînd instincte oarbe, amintind crima. Iar la monologul „A fi sau a nu fi", lumina cădea pe fruntea lui Hamlet („capul, sanctuarul gîndurilor, radia parcă din străfunduri" — scria un cronicar, provocînd analogia cu rezolvarea contemporană din filmul lui Laurence Olivier).

Nu se poate uita nici oglinda din spectacolul *Șase personaje în căutarea unui autor,* soluție novatoare și cea mai adecvată, găsită de Sava, care contura jocul pirandellian dintre ficțiune și realitate, caracteriza precis imaginea teatrală.

Sava descoperea în text noi interese și afinități actuale, gîndirea sa se lămurea în toate trăsăturile spectacolului. Nimeni n-ar fi bănuit că *Madame Sans Gêne* ar putea isca o discuție în parlament. Un „prolog" înfățișînd un moment din Revoluția Franceză, într-o rezolvare scenică avîntată, patetică, un Napoleon interpretat caricatural : ambițios, cabotin, fără nimic „suprauman", un comic al contrastului dintre scenografia pompoasă și sufletul mărunt al nobililor parveniți — iată cum își exprima Sava punctul de vedere critic.

Montînd cele *13 cantonete* ale lui Alecsandri, tratează ambianța fiecărui tip social prin procedee scenografice distincte și nu pentru o simplă demonstrație de virtuozitate. Sava voia să trezească în spectator analogii contemporane, să-l dirijeze spre ele : regizorul deslușea continuitatea tipurilor pînă în vremea sa și tocmai această evoluție voia s-o exprime. Dacă *Herșcu Boccegiul* este prezentat cu detaliile realiste ale sărăciei de totdeauna, *Kera Nastasia* se încadrează într-o „modă" deja demodată, dadaismul, *Gură-cască* devine un „flaneur" al bulevardelor electrificate, iar conferința lui *Clevetici ultra-demagogul* nu poate fi strigată decît într-un decor „expresionist" : lozinci, afișe țipătoare. Din imaginea scenică se descifra atitudinea față de personajul viu care se destăinuia publicului. Personajul își păstra viața cu care îl înzestrase Alecsandri, Sava își luase doar libertatea ca, la intrarea lui, să aranjeze puțin scena, ca o gazdă... După felul cum îl primea, Sava, își arăta sentimentul (melancolie, compătimire, ironie) pentru personajul-oaspete.

* * *

Spectacolele sale erau orientate spre semnificația umană a dramei. Ca urmare, importanța dată actorului în rol, acordul obținut între personaj și interpret dînd uneori

www.cimec.ro

rezultate uimitoare. Regizorul se apropia cu predilecție de patetismul sentimentelor, de modificările sufletești ale eroilor, mulți dintre ei apărînd ca un strigăt de protest. Așa au fost înțeleși : Rose și familia sa *(Scene de stradă)*, El și Ea *(Rataţii)*. profesorul Toti *(Ia seama Giacomino)*, Negrul și Carmelina *(Frumoasa adormită)*... Cadrul scenografic cerut de autor se schimba, se amplifica pentru ca să cuprindă mulțimile : muncitori, șoferi, femei de stradă, polițiști, copii murdari etc., participînd fiecare în felul său la acțiunea dramatică. Sava dorea să sugereze larga însemnătate a problemei dezbătute în spectacol, grupînd în jurul ei variate manifestări și mentalități. Bogăția sufletească a celor simpli, mîndria, cinstea, omenia lor sînt dezvăluite pe scenă. Ironia și caricatura se folosesc numai pentru cei de soiul *Doamnei ministru Popovici* sau al „grașilor de catifea" *(Frumoasa adormită)*...

Spectacolele lui Sava sînt exemplare pentru sinteza teatrală. Mult comentatul prolog de la *Madame Sans Gêne* era construit pe coordonarea momentului sufletesc al personajelor cu mișcarea scenică și muzica. Prin întunericul inițial din sală se auzea o melodie fragilă, delicată, așa cum ascultau visători nobilii secolului XVIII, la vreun ceasornic cu muzică. Brusc, întunericul era tăiat de o rază de lumină căzînd vertical pe scenă. Se căpăta iluzia unei piețe. Din fund, din penumbră, apăreau într-o mișcare accelerată, cîntînd „Carmagnola", mulțimea revoltaților, plebea și burghezia Parisului. Toba și cîntecul popular acopereau melodia delicată. Lîngă rampă, se ridica surprinzător un grup de manechine reprezentînd pe nobili. Urma un asalt și capetele nobililor erau luate în suliți ! În lumina scenei, nu se distingeau manechinele și, mai întîi, publicul era surprins, înțelegînd abia apoi ce s-a întîmplat, descifrînd atunci și simbolul.

La Sava, imaginea scenică nu este schematizată sau unilateralizată. Poate uneori, dimpotrivă, o întîlnim încărcată, susținută prin mijloace care puteau lipsi, fără ca semnificația să se piardă.

* * *

Care erau opiniile lui Sava despre actor ? Definiția pe care o dă actorului este legată de caracterul metamorfic al acestei personalități umane. Sava spunea că actorul nu se transpune oricum în rol, nu caută doar categoria socială care l-a inspirat pe dramaturg, nici nu urmează strict numai logica reacțiilor sufletești așa cum le indică textul. Măiestria actorului se dovedește substanțială și în raport cu concepția viitorului spectacol — studiul rolului și întruchiparea lui se vor supune ideii artistice urmărite de regizor, procedeelor de expresie alese, stilului dorit.

Cînd, după Eliberare, va îndruma tinere talente actoricești în cadrul unui cerc teatral, Sava se apropie deliberat de ideile celebrului regizor Tairov (cunoscute mai ales din cartea acestuia, *Teatrul descătușat)*. Actorul tairovian este un actor tehnic. El își domină fiziologia pentru ca să-și controleze critic creația, își dezvoltă voința creatoare capabilă să provoace emoția necesară și s-o redea. Ceea ce Tairov numea tehnica internă. Actorul nu se va „consuma", nu va reproduce procesul psihologic al trăirilor din fiecare zi. Rolul actorului este să transmită publicului și să-l emoționeze — nu „interiorizînd" sentimentele și gîndurile, ci exteriorizîndu-le, găsindu-le o maximă expresie. Actorul devine un creator, un constructor : construiește manifestări expresive ale sentimentelor și gîndurilor. De la procesul formării interne a ideii artistice la procesul realizării sale concrete, intervine tehnica externă : cultivarea expresiei corporale, a vocii.... Actorul tairovian joacă cu ușurință comedie muzicală, pantomimă sau tragedie. În 1946, Sava era pentru Tairov, pentru actorul său tehnic, pentru spectacolele concepute pe o mare idee filozofică, pentru expresivitatea lor dinamică.

Primul său succes în munca cu actorii a fost la spectacolul *Scene de stradă*, atrăgînd laudele Agathei Bîrsescu. Revelația fusese Eliza Petrăchescu, distribuită în ciuda neîncrederii generale. Sava arată cum se poate transforma un actor. Agatha Bîrsescu îi scria după premieră : „Ai avut încredere în talentul și personalitatea acestei tinere fete, este încă o dovadă de adevărata chemare a misiunii de director de scenă". Pentru această piesă se cerea de la actori, mai mult ca oricînd, simplitate. Scena neuitată a spectacolului era aceea în care Rose (Eliza Petrăchescu) spunea cuvintele de dragoste către iubitul ei, mîncînd un măr, cu gura plină. Se revoluționa maniera de a face declarații la teatru, se renunța la vocea lucrată, patetică, la gestul mîinii spre inimă. Pe aceeași linie a simplității expresive, Sava indică eroinei ca, în momentul cînd părăsește casa familiei sale, unde visurile i s-au prăbușit, să mîngîie ușor, o secundă, balustrada scării spre camera iubitului.

De la piesă la piesă altfel concepînd spectacolul, altul va fi scopul indicațiilor regizorale. La repetiții, Sava căuta să dirijeze creația actorului spre evoluția dramatică a personajului, spre cauzele și sensul ei. Explica momentul scenic, ideea pe care se

www.cimec.ro

axează. Dădea indicații sugestive, dorind să trezească imaginația și participarea profundă a actorului la situațiile piesei. Actorii se dezvoltau continuu, regizorul cerîndu-le mereu altceva, altă expresivitate, de la rol la rol. Dintre succesele actoricești realizate sub conducerea lui, amintim pe C. Ramadan în *Cățeaua*, pe Marietta Anca în *Șase personaje în căutarea unui autor*, pe Al. Finți în *Frumoasa adormită*... În piesa pomenită, Ramadan, pînă atunci comicul Naționalului ieșean, își descoperă resurse tragice, nuanțe cehoviene, depășindu-și, îmbogățindu-și totodată partitura. Ramadan spunea despre această interpretare: „Nu mai merg la efectul vorbelor și anumitor gesturi, ci trebuie trăit cu intensitate și mai ales îndelung frămîntat, pentru ca să pot reda complexitatea sentimentelor...."

Actorul, în regia lui Sava, se formează multilateral, capabil de o gamă variată de roluri. Actorii ieșeni vor juca și dramă, și comedie, și operetă. Ramadan, Ciubotărașu, Miluță Gheorghiu, Margareta Baciu se maturizează artistic, interpretînd cele mai deosebite genuri dramatice. Ducînd mai departe cele învățate de la Maican, Sava înlătură jocul „onorabil" al actorilor de pînă atunci, jocul static sau cu mișcări studiate, artificiale, jocul în care accentul cădea doar pe cuvînt și mimică.

În ultimul său spectacol, *Frumoasa adormită* (pe care unii, pentru perfecțiunea lui, l-au propus să facă parte din repertoriul permanent al Naționalului bucureștean), expresivitatea plastică nu ținea doar de cadrul scenografic, ci și de interpretarea actorilor, în care regizorul își făcea simțită și cealaltă profesie, de caricaturist. Caricaturistul Sava apărea din felul cum erau tratate fața „grașilor de catifea", a patroanei Falcă-Albastră, ori a notarului Tremurici. Cei doi „grași" aveau niște spinări de dimensiuni exagerate și se mișcau, ritmic, împreună. Al. Finți în Tremurici avea convulsii de spaimă, ridicole. Pornind de la grotescul cu influențe expresioniste, spectacolul evolua firesc spre șoaptă și reverie în scenele dintre Negru și Carmelina, în prologurile povestitoarelor.

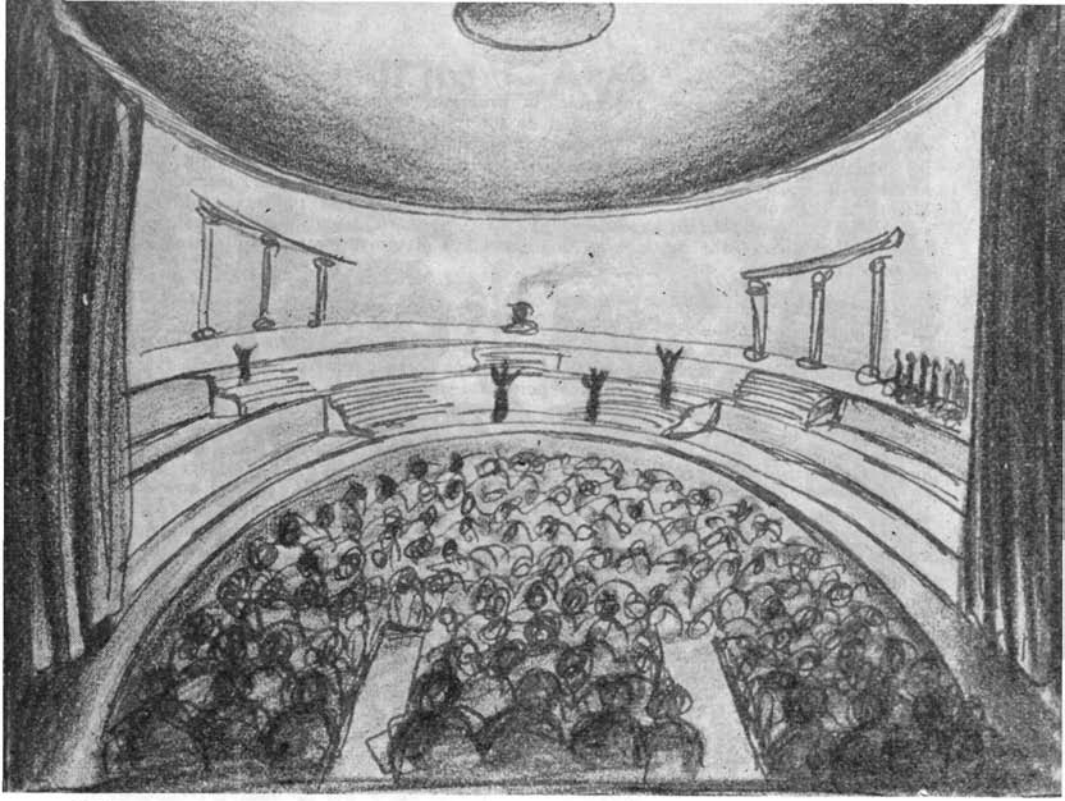
* * *

Lipsa încrederii în ceea ce fac și egoismul antiartistic al unor actori ce nu voiau să fie acoperiți de mască au subminat spectacolul *Macbeth* (acel unic experiment în teatrul nostru, realizat în mijlocul unei campanii de presă zeflemisitoare: „Macbeth mascat", „Shakespeare în haină nouă", „O premieră senzațională în măști de carnaval. 27 tablouri interpretate de un ansamblu de 120 persoane". Indignarea lui Silvian Iosifescu era deplin justificată: „O asemenea respingere superficială a tot ce depășește drumul bătut și mediocritatea este inadmisibilă. În momentul cînd 20 de teatre se cramponează de un repertoriu de farse, melodrame și siropoase amestecuri de revistă cu operetă, inițiativa lui Sava pretinde măcar seriozitate în apreciere"). Jocul actorilor nu se ridicase la potența expresivă a măștii, nu se intensificase, nu se stilizase după chipul pe care îl purtau. Chipul esențializa personajul dramatic, dar vocea și trupul nu o făceau. Era o discrepanță, cînd măiestria actoricească în acest spectacol s-ar fi dovedit tocmai prin aflarea acordului. Se pretindea o concentrare interioară puțin obișnuită, o exteriorizare studiată, gîndită după trăsăturile măștii și bine stăpînită. Gestul, atitudinea, mișcarea se cereau subordonate. Vocea trebuia realizată după principiile teatrului radiofonic: o caracterizare pregnantă prin voce, urmînd caracterul măștii purtate. Masca — expresie sintetică a conținutului sufletesc al personajului — putea deveni punct de plecare în interpretarea rolului (așa cum este de obicei doar conținutul său sufletesc). Dîndu-i expresie prin mască, Sava credea că actorul va fi ajutat să se apropie de interpretarea unor eroi cu stări interioare excepționale, în continuu paroxism, la care mimica obișnuită nu ajută sau obosește curînd. De asemenea, purtînd masca sintetică, interpretul ar fi putut reliefa permanent esența personajului în mijlocul stărilor temporare, complexe. Iar arta, după Sava, ajută la înțelegerea firului conducător și a esenței din aspectele complicate, dramatice ale vieții. Fără a ocoli aceste aspecte, dar și fără a prezenta complexitatea de dragul complexității.

* * *

În căutarea unei soluții arhitectonice de teatru, care să permită realizarea oricărei viziuni scenice, Sava concepe planul „teatrului rotund" (prin 1941). Planuri asemănătoare mai fuseseră propuse în alte țări (de către Meyerhold, Gropius), dar noutatea teatrului imaginat de Sava consta în scena circulară înconjurînd publicul. Planurile de pînă atunci așezau publicul împrejurul actorilor. Sava își descria astfel teatrul rotund: „Un platou circular, ca o arenă rulantă, pe care stă publicul care... va fi înconjurat de o scenă circulară. O scenă cu planuri înclinate și treptificată, pe care va fi posibilă montarea a 20—30 decoruri fixe și izolate sau a unui singur decor grandios, cu posibilități de a pătrunde în el călăreți, vehicule etc.". Forma circulară, Sava o alesese sprijinit pe cîteva considerații psihologice: numai în cerc se putea realiza comuniunea

www.cimec.ro



Schița unei săli de teatru pe plan circular

spectatorilor, cercul este „figura geometrică a sociabilității". Apoi, în acest teatru, ochiul spectatorului va urmări ca în viață : „spectacolul mare al vieții e circular". Publicul va trece normal de la percepția vieții la percepția artistică. Celelalte motive erau de ordin scenotehnic. Scena rotundă dădea posibilitatea unei prelucrări de amploarea vieții, permitea îmbogățirea modalităților de reprezentare teatrală, desfășurarea unor mișcări infinite (prin iluzia cercului), prezentate cu toate aspectele de pe parcurs.

A face artă teatrală este, pentru Sava, o acțiune conștientă, cu un scop bine determinat : „Teatrul (adevărat) este înainte de toate o idee de teatru". Teatrul visat de Sava este un teatru filozofic, axat pe marile acțiuni umane, inspirat din dramele profunde, răscolitoare, cărora le caută o perspectivă, un răspuns. Spectacolul va lua aspecte patetice, înălțătoare, angajînd participarea spectatorilor într-o comuniune de idei și sentimente cu interpreții. Teatrul rotund nu era decît expresia acestor intenții creatoare.

* * *

Ceea ce astăzi poate părea „deja văzut" sau elementar, sau neîmplinit, pentru acea vreme, ca gest începător în teatrul românesc, are o importanță ce nu poate fi neglijată. Tocmai numeroasele gesturi inovatoare au făcut ca arta regizorală a lui Sava să nu poată fi cuprinsă într-o formulă. Creația sa — în care trebuie să distingem și unele eșecuri — devine un manifest contra platitudinii și mediocrității satisfăcute în artă. Împotriva teatrului care nu mai spunea nimic „mulțimii", împotriva spectacolelor conformiste și șablonarde, a jocului actoricesc obosit și meșteșugăresc — Ion Sava se alătura unor regizori ca Victor Ion Popa, Aurel Ion Maican, G. M. Zamfirescu. Ei n-au creat un „sistem" artistic, au purificat și potențat procedee scenice cunoscute, dar au combătut

www.cimec.ro

tot ce era obstacol nefiresc, anacronic, în progresul teatrului nostru. Regia românească se consolida. A fost un drum cu piedici de tot felul, care sporesc valoarea acțiunii. Acei regizori au deschis perspectiva, au învins mentalități obtuze, au experimentat pe propria lor răspundere — și pentru folosul celor din zilele noastre. Dacă astăzi multe din ideile lor teatrale nu ne mai par noi, aceasta subliniază mai tare, mai clar, meritul primilor. Modul în care obțin, în vremea noastră, expresivitatea scenică regizori ca Liviu Ciulei sau Horea Popescu, D. Esrig sau Dinu Cernescu nu a apărut pe un loc gol în istoria teatrului românesc. Este continuarea unor atitudini și eforturi creatoare susținute adesea cu adevărat eroism.

Ion Cazaban

Notă biografică: *Ion Sava s-a născut la 10 decembrie 1900, în orașul Focșani. Școala primară, liceul și apoi Facultatea de Drept le va urma la Iași. După 1925, activează ca avocat în baroul ieșean, dar peste doi ani părăsește aproape această profesie, devenind cronicarul plastic al revistei „Universul literar". Între 1929—1930, publică adesea în presă articole despre arta plastică ori însemnări cu caracter polemic pe teme sociale. Anul 1930 este anul intrării lui Sava la Teatrul Național din Iași, unde este angajat de scriitorul Ionel Teodoreanu, pe atunci directorul teatrului. Își face „ucenicia" ca regizor de culise pe lîngă directorul de scenă Aurel Ion Maican, cu care lucrează la montarea unor piese ca* Ploaie *de S. Maugham,* Jucătorii de cărți *de Gogol etc. Primele noțiuni de regie teatrală Sava le primește în timpul repetițiilor, din însăși munca practică de creație, aprofundîndu-și apoi concluziile teoretice prin cercetarea revistelor și volumelor de specialitate. Debutează ca regizor independent în stagiunea 1931—1932, cu* Simunul *de Lenormand și* Paravanul *de Musset. În urma activității regizorale a lui Ion Sava, între anii 1930—1938, la Teatrul Național din Iași, sînt realizate spectacole de deosebit interes cu piesele:* Scene de stradă *de Elmer Rice,* Androcles și Leul *de Shaw,* Ratații *de Lenormand,* 13 cantonete *de Alecsandri,* Hamlet *de Shakespeare,* Madame Sans Gêne *de V. Sardou,* Mansarda *de A. Gehry. Sava se dovedește și un inventiv și spiritual regizor de operetă în montările* Geisha, Voevodul țiganilor, Dunărea albastră. *În 1938, este numit la Teatrul Național din București, directorul său fiind Ion Marin Sadoveanu. Aici, cantitativ, Sava montează mai puțin ca la Iași, totuși cunoaște succese memorabile:* Șase personaje în căutarea unui autor *de Pirandello,* Orașul nostru *de Th. Wilder,* Cavalcada spre stele *de Yeats,* Macbeth *de Shakespeare,* Frumoasa adormită *de San Secondo. În tot acest timp, la activitatea sa de regizor se adaugă cea de scenograf (apreciat), dramaturg (și azi încă ignorat), adaptator, traducător, sau de cineast, iar după Eliberare, și cea de pedagog, în cadrul unui cerc teatral frecventat de numeroși tineri (printre care Liviu Ciulei, Ulad Mugur, Dan Nasta, George Rafael, Crin Teodorescu). Paralel, Sava publică numeroase articole, atacînd cu ascuțit spirit critic diferite aspecte negative ale teatrului vremii, făcînd propuneri de îmbunătățire a situației existente. Dar Sava n-a fost numai om de teatru: încă din anii studenției, se impune ca un desenator și caricaturist de puternică originalitate, remarcată în expoziții, în paginile revistelor la care colabora („Universul literar", „Manifest", „România", „Ueac nou", „Lumea"), sau în cea înființată de el, „Caricatura". Prin 1945—1946, va relua cronica plastică în revista „Ueac nou". Într-un articol scris la moartea regizorului Victor Ion Popa („Puterea caricaturii", în „Lumea", 12/5 1946) citim cîteva cuvinte care, mai ales acum, ne tulbură profund: „nu știu cum arată un cancer la om..." Boala aceasta îl va doborî și pe Ion Sava, în anul următor, la 26 octombrie 1947. Despre arta lui Sava, în diversele ei ipostaze, ne-au rămas aprecieri elogioase — ele au venit de la Agatha Bîrsescu și Tudor Arghezi, de la Ionel Teodoreanu, George Ivașcu, P. Comarnescu, Silvian Iosifescu, I. Olteanu, Anatol Vieru, G. Dem. Loghin, N. Argintescu-Amza, Radu Bogdan și alții încă. Sau de la străini mai mult sau mai puțin celebri: la debutul său,* Simunul, *cehul Basch și regizorul danez Gregor Schwam sînt surprinși de măiestria regizorului, iar* Șase personaje în căutarea unui autor, *spectacol superior montărilor italiene sau franceze, stîrnește admirația lui Georges Duhamel și a lui Massimo Bontempelli. În „Istoria teatrului" de Silvio d'Amico, cele două fotografii ilustrînd aspecte din teatrul românesc sînt luate din două montări ale lui Ion Sava.*

Mulțumim pe această cale tovarășei Lidia Sava, pentru ajutorul prețios pe care ni l-a dat, oferindu-ne posibilitatea unei vaste documentări în arhiva rămasă de la regizorul Ion Sava.

www.cimec.ro

comedie intr-un act

Desen de VAL MUNTEANU

www.cimec.ro

Acțiunea se petrece pe o scenă de teatru. E montat, necomplet, un decor care sugerează un balcon, un zid și un boschet. În mijloc este o masă de piatră sculptată, ca un sarcofag. La ridicarea cortinei, publicul trebuie să aibă impresia că în curînd va începe o repetiție. Doi, trei mașiniști trec pe scenă ducînd decoruri, iar un electrician leagă cu bandă de izolație liția de la un reflector. Un croitor trece cu un costum spre cabine. Din fund, apar patru hamali, purtînd pe umeri o enormă ladă, legată în balot de fier, cu fel de fel de etichete lipite, cu inscripțiuni. Recuziterul care îi conduce le indică locul unde s-o așeze, care e în stînga scenei.

RECUZITERUL : Așezați-o aici. *(Hamalii o așază căutînd s-o izbească cît mai puțin.)*

UN HAMAL : Greu al dracului lădoiul ăsta ! Dacă știam...

ALT HAMAL : Mi-a rupt șalele. Așa ceva se transportă cu camionul, nu cu spatele...

ALT HAMAL : Ce le pasă boierilor de umerii noștri...

RECUZITERUL : Nu vă e rușine... Un colet de două sute de kilograme la patru oameni... asta-i greutate ?

REGIZORUL ASISTENT *(intră din culise îmbrăcat în halat, avînd un text în mînă) :* Ei, a sosit ?

RECUZITERUL : A sosit. Nu vedeți ? E cît o vacă.

REGIZORUL ASISTENT : Eu am avut dreptate, e candelabrul pe care l-am comandat acum doi ani.

RECUZITERUL : Candelabrul cred și eu că trebuie să fie... Mă mir însă cum de ni l-au trimis pe gratis...

REGIZORUL ASISTENT : Pe gratis ?

RECUZITERUL : Dar ce ? A dat cineva vreun ban ? S-a făcut o comandă și, la scrisoarea prin care ni se cerea un aconto egal cu jumătate din cost, n-a mai răspuns nimeni.

REGIZORUL ASISTENT : Văzînd că nu răspunde nimeni, s-au gîndit că sîntem un teatru serios și solvabil, și ni l-au trimis ramburs.

RECUZITERUL : Nici un ramburs. Uite fractul aici. E un colet fără valoare.

REGIZORUL ASISTENT *(apropiindu-se și punînd mîna pe ladă) :* Atunci ce naiba să fie în ea ?

RECUZITERUL : Vom ști îndată. L.-am chemat la telefon pe domnul director... Este și o scrisoare care trebuie să lămurească. *(Către hamal.)* Voi ce mai stați, cărați-vă !

UN HAMAL : Mai căscăm și noi gura...

UN MAȘINIST *(trece ducînd un decor pe care e pictată o casă cu două etaje ; se oprește și se adresează primului hamal) :* Ce vă pasă ? Ați adus lădița, luați gologanii și noapte bună... Halal de voi... Nu ca noi, bieții... Privește... unul singur și duc cogeamite casa în spate... *(O saltă și iese.)*

RECUZITERUL : Puteți pleca... Aici avem treabă... Treceți pe la poartă să primiți banii... Uite aici bonul. *(Hamalii pleacă.)*

REGIZORUL ASISTENT *(controlînd lada) :* Parc'a stat în fundul mării... Și ce scînduri groase !

RECUZITERUL: Ambalaj rezistent. Transporturi se fac astăzi foarte greu... Iar cînd vine un colet din străinătate, vai de mama lui ce pățește la vamă... Îl trîntesc toți de nu se vede...

DIRECTORUL *(intrînd) :* Ei, l-ați adus ?

RECUZITERUL *(arătîndu-l) :* E cam mare, domnule director... Cum spune și domnul asistent... trebuie să fie candelabrul.

DIRECTORUL : Fiți oameni serioși. Cum să fie candelabrul ? N-a expediat nimeni nici un ban...

RECUZITERUL : E și o scrisoare venită odată cu coletul.

DIRECTORUL : Și ce mai așteptați ? Dă-o încoace. *(O ia și o desface febril.)* E în italienește. Cine știe italiana aici ?

REGIZORUL ASISTENT : Ferrucio, sufleurul... el e italian. Să-l chem ?

DIRECTORUL : Sigur. Cheamă-l.

REGIZORUL ASISTENT *(strigă) :* Ferrucio !

DIRECTORUL *(privind lada) :* În ce hal e... Parcă vine de pe lumea cealaltă... Cîte ștampile !... Cîte etichete !

FERRUCIO *(vine mîncînd) :* Cine m-a strigat ?

DIRECTORUL : Noi, Ferrucio... Uite... am aici o scrisoare în limba dumitale... Dacă vrei să ne-o citești... Îți mai aduci aminte de Napoli... O sole mio... *(I-o dă.)*

FERRUCIO : Mă iertați o clipă, să-mi pun ochelarii... *(Scoate, după ce a căutat prin toate buzunarele, o pereche de ochelari cu o singură lentilă și-i pune pe nas.)*

DIRECTORUL : Dar ce fel de ochelari ai ? Numai cu un geam ?

FERRUCIO : Păi, la meseria mea nu-mi trebuie decît dreptul. Textele de teatru

www.cimec.ro

astăzi se scriu numai pe o pagină, cea din dreapta... Ia să vedem... *(Desface scrisoarea şi citeşte, la început mai greu şi pe urmă mai curgător.)*

„Onor. Direcţiunii Teatrului Melpomena"
Bucureşti

Preluînd antica întreprindere de coloniale şi delicatese Gambarotta şi Mamamella din Verona, casă fondată în anul una mie patru sute treizeci şi doi, cu toate sucursalele şi întreg inventarul, şi procedînd la un control al depozitelor pentru lărgirea activităţii noastre în vederea exportului de măsline marinate, într-una din hrubele subterane de la centrala din Verona am descoperit alăturatul colet care constă dintr-o ladă. Rezultă din cercetarea vechilor registre că prezenta ladă a fost lăsată în gaj la douăzeci şi trei maiu una mie cinci sute douăzeci, de numitul Luigi da Porto, pentru cinci butelii cu Chianti şi o roată de parmezan. Cum numitul nu s-a mai prezentat să achite nota, Gambarotta şi Mamamella au depozitat coletul în magazie spre a-l preda la cerere deponentului sau împuterniciţilor săi, şi astfel, trecînd vremea, lada a fost pierdută din vedere şi uitată. Găsind lada în zilele noastre, specialiştii în coletărie ai casei au observat o inscripţie în limba latină care, descifrată de expertul casei noastre în corespondenţă de limbi moarte, sună astfel: „Dacă voi apuca să mor sărac şi nu voi putea achita cinci butelii de Chianti şi o roată de parmezan în cost de cinci lire, rog ca această ladă să fie expediată acelui teatru care va avea programat, pe scena sa, piesa pe care englezul Shakespeare o va scrie după adevărata istorie văzută de mine, şi care se cheamă Romeo şi Julieta. Cu siguranţă că nota de plată va fi achitată şi astfel voi avea linişte în mormînt. Semnat,

Luigi da Porto"

Cum în tradiţia întreprinderilor noastre există, sfîntă, dorinţa de a mulţumi în totul onorata clientelă, ne-am interesat şi văzînd că teatrul Melpomena, ce cu atîta glorie îl conduceţi, e singurul ce are pe program această piesă, v-am expediat cu coletărie rapidă lada în cauză, rugîndu-vă să o acceptaţi, confirmîndu-ne telegrafic de primire şi aducîndu-vă la cunoştinţă că, înţelegînd să participăm şi noi la încercările grele prin care trece teatrul contimporan, renunţăm la suma iniţială de cinci lire în folosul artei.

Cu stimă,
Pipistrello et Cacciabue
Coloniale, delicatese şi export de măsline marinate.
Roma, Verona, Milano, Veneţia

(Directorul ia scrisoarea din mîna lui Ferrucio, o priveşte de parcă nu-i vine a crede, priveşte pe toţi, apoi lada, şi exclamă.)

DIRECTORUL: Asta-i bună!

REGIZORUL ASISTENT: Să nu fie vreo farsă, domnule director...

RECUZITERUL: Vreo maşină infernală trimisă de duşmanii dumneavoastră... Avem, slavă Domnului... Teatrul de vis-à-vis de-abia aşteaptă să ne prăbuşim.

DIRECTORUL *(care s-a plimbat în jurul lăzii)*: Tăceţi din gură şi nu mai vorbiţi prostii. Deschideţi lada.

RECUZITERUL *(scoţînd tesla de la brîu şi, ca să arate că e un om care înţelege să se sacrifice singur în caz de primejdie, spune directorului)*: Duceţi-vă dumneavoastră în birou şi cînd va fi deschisă, vă poftesc eu... E mai sigur... Oameni ca dumneavoastră nu se găsesc pe toate drumurile...

DIRECTORUL *(erou)*: Nu fii prost... Deschide-o în faţa mea! *(Recuziterul începe s-o desfacă.)*

REGIZORUL ASISTENT: Ce-ar fi totuşi să fie candelabrul. A fost visul dumneavoastră, domnule director.

DIRECTORUL: Lasă candelabrul. Cît mai este pînă să înceapă repetiţia?

REGIZORUL ASISTENT: Peste o jumătate de oră. Acum e nouă şi jumătate.

(Capacul lăzii este scos şi dînd paiele la o parte se vede că înăuntru este o altă ladă.)

RECUZITERUL: Asta nu miroase a bine... *(Şi continuă să scoată paiele.)*

REGIZORUL ASISTENT *(care s-a apropiat şi cercetează)*: Stai! Uite o hîrtie pe care e scris ceva... *(O scoate.)* E un pergament şi tot pe altă limbă scrie. *(I-o dă directorului.)*

DIRECTORUL: Un pergament? E în latineşte... Cine naiba să traducă?

REGIZORUL ASISTENT: Popa catolic. Să-l chem?

DIRECTORUL: Dă-mi telefonul... Am eu un prieten profesor la Universitate... *(Regizorul aduce telefonul din culise şi-l pune pe măsuţă. Directorul stă pe scaun şi face numărul. Către regizor.)* Dumneata ia o hîrtie şi scrie ce-ţi dictez eu... Alo!... Tu eşti, Manole? Uite, dragă, ce este... Am în mînă un pergament scris în latineşte... Pare un document misterios... Eu ţi-l citesc şi fii tu bun şi

www.cimec.ro

descifrează-l... *(Regizorului.)* Scrie ! *(La telefon.)* Da... uite, citesc !

„Hac in arca corpora horum qui pulcherrimi amantes fuerunt, iuvenes nobiles Veronenses, Romeo et Iulia, iacent." În această ladă zac corpurile acelora ce-au fost cei mai frumoşi îndrăgostiţi tineri nobili din Verona, Romeo şi Julieta... „Cum vero praevidissem Anglum Shakespeare unam ex suarum fabularum scripturum esse"... Prevăzînd că englezul Shakespeare va scrie una din piesele sale... „imitans drama apud quod ego adfui"... după drama la care eu am asistat... „e cum cognovissem eum facta non recte narrare, semper cum poeticis fictionibus artificiisque linguae ea vertere quaerentem"... şi cunoscîndu-l că denaturează faptele căutînd să le înlocuiască cu absurdităţi poetice şi cu figuri de stil... „quae ex sua mente semper vi vini excitata proveniunt"... izvorîte dintr-un creier mereu încălzit de puterea vinului... „Cum composui essent, ex sepulchro eos sustuli — et quia vera mea predilecta ars magia, alchimia et astrologia fuit..." Îndată după îmormîntare, i-am sustras din mormînt şi cum adevărata mea ocupaţie a fost cu predilecţie magia, alchimia şi astrologia... „sub palpebris illorum tres guttas longae vitae caerulei elixiri distillui"... le-am picurat sub pleoape cîte trei picături din elixirul albastru de viaţă lungă... „Quocumque illi excitari poterunt et veram eorum fabulam sustineant". Ei vor putea fi oricînd treziţi ca să-şi susţie adevărata lor poveste... „siflavi elixiri lagena quam in crumena Romae zonae deposui sub eorum naso mittatur"... Dacă li se pune sub nas flaconul cu elixir galben, pe care l-am depus în punga de la centura lui Romeo... „Animas vertite !". Atenţiune !... „Ut odorem illis ad inhalandum dabitur..." Cînd le veţi da să miroase... „primum lagenam bene agitatam esse debet"... să se agite bine mai întîi flaconul... „nam aliter suscitabuntur, sed in aeternitatem auditus verbumque eos deficiunt"... căci altfel se vor trezi, dar nu vor auzi şi nu vor mai putea vorbi niciodată.

Luigi da Porto

(În continuare, la telefon.) Ei... ce zici ? Crezi că n-am dormit bine ? Ne vedem diseară la masă să-ţi arăt pergamentul... La revedere... Îţi mulţumesc... *(Închide aparatul.)*

REGIZORUL ASISTENT *(privind ce-a scris):* Asta-i farsă, domnule director... v-a combinat-o concurenţa... Le stă în gît că jucaţi dumneavoastră Romeo şi Julieta.

RECUZITERUL *(către director, care a luat traducerea şi-o reciteşte):* Eu sînt sigur că în lada asta este altă ladă şi în lada aceea este altă ladă. Lăzi din ce în ce mai mici şi la mijloc o cutie cu o pisică moartă...

REGIZORUL ASISTENT *(radios):* Asta-i ! Farsa clasică... Dumneavoastră ştiţi că în teatru cel mai mare ghinion e o pisică moartă. De vreo cîteva zile a dispărut motanul portarului... Asta-i !... Cei de la teatrul de vis-à-vis au prins motanul, l-au otrăvit şi-acuma l-au trimis aici ca să cadă piesa... Pisică moartă e cădere sigură... Daţi ordin să dea lada afară şi chemăm preotul să facă o sfeştanie.

DIRECTORUL *(care s-a gîndit):* Ia mai încetaţi cu prostiile... Nu vedeţi că scrisoarea e venită din Italia ? Uite mărcile, stampila !...

REGIZORUL ASISTENT: Falsificate, domnule director ! Nu ştiţi că au pe Hlibinschi, pictorul lor, care e dracul gol... Acela imită orice... Cînd jucau ei Macbeth, a pictat lîngă scară un şoarece. I-a pus mustăţi de la o perie de haine şi-n ochi i-a băgat două ace cu gămălie... Cînd a coborît Lady Macbeth —de-şi freca mîinile — şi l-a văzut, a ţipat, şi-a ridicat poalele şi a rupt-o la fugă... A trebuit să lase cortina... L-au amendat pe Hlibinschi cu leafa pe două luni... Acela e în stare de orice...

DIRECTORUL *(care a cercetat scrisoarea):* Imposibil... *(Către recuziter.)* N-ai adus lada de la vamă ?

RECUZITERUL: De la vamă... Am şi actele.

DIRECTORUL: Vezi ? Crezi că funcţionarii de la vamă se pretează la astfel de glume ?

ACTORUL-ROMEO *(intrînd îmbrăcat ca Romeo):* Bună dimineaţa ! Dragă directore, eu sînt gata. Mi-am pus şi costumul, ca să-l probez... dar şoşonii nu-i scot că răcesc mai rău şi dau premiera peste cap... Curentul de pe scena asta m-a nenorocit... Dar ce-i cu lada asta ?

DIRECTORUL: Ce vrei să fie ? Să-ţi stea mintea-n loc. Stau şi-mi frămînt creierii de-un sfert de ceas şi am impresia că înnebunesc... *(Şi începe să se plimbe în sus şi-n jos.)*

ACTORUL-ROMEO *(către Regizorul asistent):* Dar ce este ? Ce s-a întîmplat ?

REGIZORUL ASISTENT *(cu palma la gură ca să n-audă directorul):* Romeo ! E în ladă !

ACTORUL-ROMEO: Ce ?

RECUZITERUL *(şoptit, cu gura strîmbă):*

www.cimec.ro

Da... Şi domnul Romeo şi domnişoara Julieta... Amîndoi sînt în ladă !

ACTORUL-ROMEO *(nu-i arde de glumă)* : Mai avem trei zile pînă la premieră şi vă ţineţi de fleacuri...

DIRECTORUL *(care a auzit, se răsteşte)* : Ce fleacuri, domnule... Nici un fleac... Pipistrello şi Cacciabue din Italia... negustori de măsline marinate ne-au trimis pe Romeo şi Julieta în ladă... Ai înţeles ? Eşti mulţumit ? *(Şi începe iar să se plimbe.)*

ACTORUL-ROMEO *(care a rămas cu gura căscată, priveşte pe ceilalţi doi şi, văzînd că stau serioşi, începe să zîmbească. Apoi, făcînd semn că Directorul e ţîcnit)* : Încolo, totul e în ordine ? Mi se pare că e ceva putred în Danemarca. *(Şi urmează o pauză grea.)*

(Directorul, plimbîndu-se extrem de agitat, se opreşte deodată, ca Napoleon, şi începe să strige.)

DIRECTORUL : Deschide lada a doua ! *(Recuziterul e gata să puie tesla.)*

REGIZORUL ASISTENT : N-ar fi mai bine, domnule director, s-o scoatem afară şi s-o deschidă altcineva... Plătesc eu ceva...

ACTORUL-ROMEO *(în panică)* : Dar ce ? E ceva suspect ?

REGIZORUL ASISTENT : Eu sînt sigur că-i o farsă, montată de vis-à-vis... Dacă nu-i pisică moartă, poate e ceva care sare... Şi, Doamne păzeşte! Se-ntîmplă o nenorocire...

ACTORUL-ROMEO *(în retragere)* : Eu mă duc în cabină... să mai repet... Cînd veţi scoate lada de-aici, să mă chemaţi ! *(Iese grăbit.)*

DIRECTORUL *(Recuziterului)* : Ce te uiţi la mine ca un viţel la poarta nouă ? Ţi-am spus. Deschide lada a doua ! Doar sînteţi oameni în toată firea.

RECUZITERUL : O deschid, domnule director... Mie nu mi-e frică... Nu mi-a fost mie frică de bombe şi-am să mă sperii de o ladă ? *(Şi începe să deschidă. Cînd bagă tesla ca să scoată un cui, cuiul scîrţîie şi, în acelaşi moment, intră din culise actriţa Julieta, în costumul clasic, dar cu o poşetă modernă în mînă şi cu un palton de blană pe umeri. Cînd cuiul a scîrţîit, Regizorul asistent o vede şi strigă : Înapoi ! Actriţa Julieta, speriată, ţipă şi leşină.)*

DIRECTORUL *(se repede şi o susţine. Regizorul se repede şi el)* : Pleacă, domnule, de-aici ! Eşti nebun ? Eşti om în toată firea şi te porţi ca femeile ! Ce-ai făcut ? De ce-ai speriat-o ?

REGIZORUL ASISTENT : M-am gîndit să nu păţească ceva... aşa, din greşeală... şi dacă se-ntîmplă ceva... eu nu pot juca poimîine pe Julieta. *(O ridică şi o aşază pe un scaun.)*

DIRECTORUL : Strigă să-i aducă un pahar cu apă...

REGIZORUL ASISTENT : Desfaceţi-o la piept...

DIRECTORUL : Bine. Lasă c-o desfac eu... Du-te după apă. *(Regizorul asistent iese.)*

ACTORUL-ROMEO *(intră repede)* : Ce-a fost ? De ce a ţipat ? *(O vede pe Julieta leşinată.)* Dar bine, asta-i bătaie de joc... *(Începe s-o bată peste obraji.)* Sărmană prietenă... Hai, trezeşte-te ! *(Regizorul asistent intră cu un pahar cu apă şi o stropeşte.)* Domnule director, îmi pare rău, dar în condiţiile acestea nu pot repeta. Te rog să amîni premiera pînă vă veţi hotărî să fiţi oameni serioşi. Noi ne mîncăm viaţa aici, pe scenă, şi dumneavoastră vă arde de glume... Ruşine !

REGIZORUL ASISTENT : Eu zic să încercăm cu puţin eter.

ACTORUL-ROMEO : Ce eter ? ! Cheamă doctorul... O ştiţi doar cît e de sensibilă...

DIRECTORUL : Trimite după doctor, ce mai aştepţi ? Vrei să închidem teatrul ? O ştii doar cît e de sensibilă... *(Julieta mişcă.)* Stai ! A mişcat !

ACTORUL-ROMEO : Să nu i se fi rupt ceva...

ACTRIŢA-JULIETA *(mecanic, udă un deget în gură şi, ridicînd rochia, opreşte să se întindă un ochi care s-a desprins la ciorap)* : S-a rupt ciorapul, fir-ar al dracului. E a cincea pereche de cînd repet în piesa asta... Aveţi să mi-i plătiţi cu vîrf şi îndesat... *(Uzînd pe regizor.)* De ce-ai ţipat la mine ? Ce-i aici ? Facem teatru sau e panoramă ?

ACTORUL-ROMEO : Nu te mai enerva. *(Ironic.)* Domnul director are un acces de idei moderne... Are pe Romeo şi Julieta în ladă...

ACTRIŢA-JULIETA *(acrindu-se)* : Bănuiam eu că se pune la cale ceva... Dacă nu-ţi place interpretarea mea, trebuia s-o spui de la început... şi să nu mă laşi să bag o avere în montare...

DIRECTORUL : Linişteşte-te, dragă... Nu te potrivi la toate insinuările... *(Deodată.)* Dar ce ? Aţi înnebunit cu toţii ?

ACTRIŢA-JULIETA : Am înnebunit eu ? N-ar fi rău să-ţi controlezi expresiile... Te rog ! Să-mi spuneţi imediat ce este în ladă ! *(Şi priveşte fix pe regizor.)*

REGIZORUL *(intimidat)* : Eu... cred că-i o pisică moartă...

www.cimec.ro

ACTRIȚA-JULIETA *(tare, către recuziter)*: Ce este în ladă?

RECUZITERUL: S-ar putea să fie candelabrul...

DIRECTORUL *(intervenind. Tare exasperat)*: Dar v-am mai spus... Italia, coloniale și delicatese, Romeo și Julieta în ladă, Pipistrello, uite scrisoarea, citește... adică nu, că-i pe latinește: Luigi da Porto, elixir albastru și elixir galben... miroase și învie... trebuie agitat înainte...

ACTORUL-ROMEO *(luînd pe Julieta de braț și încercînd s-o retragă)*: Dragă prietenă, cred că-i mai nimerit să-l rugăm pe director să ne lase să repetăm scena pentru care-am fost chemați la repetiție... și pe urmă... poate se calmează și...

DIRECTORUL *(urlînd)*: Nu mă calmez! Sînteți niște... nu știu cum să vă spun... cu toții. Aveți puțină răbdare să lămurim...

ACTORUL-ROMEO *(împăciuitor, ca să scape)*: Bine... bine, avem să lămurim totul pe urmă... Întîi să repetăm, ca să ne facem datoria pentru care sîntem plătiți... Ne-am îmbrăcat și în costume, așa că... *(Tare.)* Domnule regizor, să înceapă te rog repetiția...

REGIZORUL ASISTENT *(profesional)*: La locuri, vă rog! Scena balconului.

ACTORUL-ROMEO: Dă ordin să dea lada la o parte... Hai, colegă, urcă-te la balcon...

ACTRIȚA-JULIETA: Mă urc, dar de repetat nu cred că voi putea... Sînt foarte enervată... Am să marchez numai...

ACTORUL-ROMEO: În cazul acesta, nu văd rostul repetiției... Scena balconului e repetată cel mai puțin... cînd avem s-o punem la punct?

ACTRIȚA-JULIETA *(exasperată)*: Dar cum vrei să mă transpun, cu lada asta la nasul meu?

ACTORUL-ROMEO *(tare)*: Să se dea lada afară! Am mai spus și spun pentru ultima oară!

RECUZITERUL: Dar e grea... Are două sute de kilograme... Cine s-o miște?

DIRECTORUL *(cu autoritate)*: Vedeți-vă de treabă și repetați-vă scena! Lada nu se mișcă de-aici.

REGIZORUL ASISTENT: O acopăr eu cu ceva... și putem repeta. *(Ia din culise o perdea și o pune peste ladă.)* Iată... s-a aranjat.

DIRECTORUL: Cît repetă ei scena, spune portarului să cheme pe comisarul de la circumscripția a șaptea... E aici, aproape...

ACTRIȚA-JULIETA: Și poliția acum... Asta-i nemaipomenit...

REGIZORUL ASISTENT: Să chemăm și doctorul de-alături... E mai bine... Pentru orice eventualitate...

DIRECTORUL: Cheamă și doctorul... Dacă-i bal, bal să fie... *(Regizorul iese.)*

ACTORUL-ROMEO *(urlînd)*: Repetăm sau nu repetăm?

DIRECTORUL: Dar repetă, domnule, cît vrei, și nu mai face pe nebunul...

ACTORUL-ROMEO: Ai spus „nebunul"?

DIRECTORUL: Da.

ACTORUL-ROMEO: Află că „nebunul" e în fața mea, domnule!

DIRECTORUL: Puțin îmi pasă de ce vezi în fața dumitale, eu îți întorc spatele și-am terminat... *(Și se îndepărtează, plimbîndu-se în fundul scenei, agitat.)*

ACTORUL-ROMEO: Ai noroc că s-au lipit afișele pe stradă... Altfel ți-aș arăta eu ce fel de spate am... Hai sus, iubită colega. Datoria înainte de toate... Domnul director e în criză... *(Strigă.)* Ferrucio! Treci la cușcă și să nu-mi sufli decît începuturile...

ACTRIȚA-JULIETA *(care a ajuns pe balcon)*: Ferrucio! Mie nici un cuvînt, afară de acelea subliniate...

FERRUCIO *(care tot timpul a stat de o parte, se ridică și intră în cușcă)*: Bine... bine... *(Cînd a ridicat capacul spune ca și cum tot timpul a meditat.)* Domnule director, eu, cînd eram copil, am fost la Gambarotta și Mamamella din Verona. Specialitatea lor era „Mortadella" și „Gorgonzolla"...

ACTORUL-ROMEO *(strigînd)*: Ferrucio! La cușcă!

REGIZORUL ASISTENT: Am spus portarului să-i cheme, domnule director. Și pe comisar și pe doctor! *(Văzînd fața feroce a Actorului-Romeo.)* Vreți să facem și ceva lumină? Domnule director, treceți în sală?

DIRECTORUL: Fă ce vrei... Eu rămîn aici...

REGIZORUL ASISTENT: Electrica! Lumina!

ACTORUL-ROMEO *(directorului)*: Ce vorbă-i asta: „Fă ce vrei!" Adică pe dumneata nu te interesează ce efect face costumul meu în rază de lună? Aici nu e teatrul dumitale?

DIRECTORUL *(supărat)*: Tocmai, pentru că e teatrul meu, nu-mi place să mi se impună acțiuni pe care nu simt nevoia să le fac cînd am alte preocupări...

ACTORUL-ROMEO *(cu amărăciune)*: Alte preocupări... Regretabil! Pe mine mă preocupă rolul în primul rînd!

DIRECTORUL: Poftim, repetă! Te

www.cimec.ro

oprește cineva? Iată, ai și lumină... *(Tare.)* Mută reflectorul din dreapta ceva mai la stînga!

ACTRIȚA-JULIETA: Vă închipuiți că am să stau o mie de ani cocoțată pe balcon? Dacă nu se repetă, plec... și după mine... potopul!... Tăcere!... *(Începe.)* Dă-i drumul, Romeo! Sări peste zid...

(Actorul Romeo marchează că sare peste zid și începe.)

ACTORUL-ROMEO:

Nici vorbă! Numai cine în lunga vieții goană
N-a suferit durerea ce lasă-n noi o rană,
Numai acela rîde de cicatricea ei...

(Balconul se luminează.)

A! Uite o lumină! Fiți veseli, ochii mei!
Fereastra-i răsăritul și Julieta-i soare.

(Julieta aprinde o țigară și se plimbă în balcon.)

O umbră? Julieta?
Mijlocu-i se-nmlădie
Pe-o mînă-și lasă capul...
Ah! Pentru ce nu sînt mănușe sau panglică...
Sau boarea unui vînt
Să-i pot ușor atinge obrazul...

ACTRIȚA-JULIETA *(marcat):*

Vai! Vai mie!

ACTORUL-ROMEO *(aparte):*

O! Mai vorbești încă,
Izvor de melodie!

ACTRIȚA-JULIETA:

O, Romeo, Romeo...

ACTORUL-ROMEO:

M-a chemat?

ACTRIȚA-JULIETA:

De ce ești tu Romeo?

ACTORUL-ROMEO:

Ce chin! Chin blestemat!

ACTRIȚA-JULIETA:

Renegă pe-al tău tată;
Te leapădă de nume.
Sau, dacă nu se poate, fă legămînt că-n lume
Vei fi al meu, și-atuncea...
Sînt gata să renunț
A fi o Capoletă...

ACTORUL-ROMEO *(neauzit de ea):*

Nu știu... să mă denunț
Îndată, răspunzîndu-i?
sau să-i impun răbdare?

ACTRIȚA-JULIETA:

Nu tu, ci al tău nume mi-e inamic.
Nu-mi pare rău că tu ești Montechio,
Căci orice-ai fi ești tu.
Montechio nu-i nici mînă,
Nici ochi, nici gură, nu...

(Se oprește și se adresează suflerului.) Suflă, Ferrucio... n-ai subliniat aici?

FERRUCIO *(suflă tare):* Nici orice altă parte...

ACTRIȚA-JULIETA:

Nici orice altă parte din corp...

(Către director.) Ți-am mai spus să-mi schimbi fraza aceasta... E groaznică... Cum să spună o fată ca Julieta așa o grozăvie...

DIRECTORUL: Asta-i culmea! Acuma ai vrea să colaborezi cu Shakespeare! Ți se pare groaznică pentru că te gîndești la prostii și n-o intonezi cum trebuie. Treci ușor peste ea și ai să vezi... că merge.

ACTRIȚA-JULIETA *(accentuînd):*

Nici orice altă parte din corp...
Deci, totul este să porți alt nume.
Floarea, pe care vreo poveste
A botezat-o roză, tot dulce-ar mirosi,
Chiar de-ar chema-o altfel.
Așa și tu; ai fi același scump Romeo...

(Directorul bufnește în rîs.)

De ce rîzi? Găsești că sînt caraghioasă?

DIRECTORUL: Nici gînd, dragă... Mi-a venit în minte scrisoarea. Dacă e adevărat? Dacă Romeo și Julieta cei adevărați sînt în ladă? Îți dai seama? *(Rîde din ce în ce mai tare.)* Mi-aduc aminte c-am citit într-o revistă un studiu în care se spunea că într-adevăr la Verona sînt mormintele lor... dar trupurile nu s-au găsit... Nu le-a văzut nimeni niciodată... Dacă-s în ladă?

ACTRIȚA-JULIETA *(uitîndu-se cu ciudă la director, către actorul Romeo):* Dă-mi replica, dragă, prevăd că am să-nnebunesc.

ACTORUL-ROMEO *(tare):*

Primesc tot, tot ce spui,
Iubito. Spune-mi numai că mă iubești,
Și-ndată nu voi mai fi Romeo.

DIRECTORUL *(ca pentru el):* Formida-

www.cimec.ro

bil... Să mai spui că în secolul nostru nu se pot întîmpla minuni.

ACTORUL ROMEO *(Julietei)*: Îți dai seama, cred, că nu putem repeta în asemenea condiții... Eu plec... și te las... Îmi pare rău dar n-am ce face.

ACTRIȚA-JULIETA: Plec și eu... Ce crezi... Dacă-l bufnește rîsul n-are decît să și-i puie pe cei din ladă...

DIRECTORUL: Dar, dragii mei... vă supărați degeaba. Mă mir ce fel de oameni sînteți... Ați venit la repetiție și-n loc să găsiți totul ca în toate zilele... ați văzut ce mi s-a întîmplat... Lada și scrisorile stau în fața noastră. O ladă închisă și-năuntru... Romeo și Julieta. Adevărații Romeo și Julieta. Voi n-aveți suflet? N-aveți imaginație? Nu vă vine să săriți în sus? Dumneata ești femeie... Nu mori de curiozitate? Numai la gîndul că așa ceva ar putea să se întîmple, nu vi se înfioară pielea, nu vă stă inima în loc? Dacă, în clipa aceasta, ar cădea capacul și ați vedea deodată pe faimoșii eroi ai celei mai ideale iubiri, în carne și oase, n-ați rupe-o de fugă?

ACTRIȚA-JULIETA: Fantezie... Și încă de prost-gust. Sîntem în una mie nouă sute patruzeci și cinci. Mai bine pune să scoată lada afară, să nu ne trezim cu vreo explozie în scenă. Camaradele mele sînt în stare de orice...

DIRECTORUL: Camaradele tale... Le cunosc eu... Ți-ar fi trimis mai degrabă o cutie de bomboane otrăvite decît să cheltuiască atîția bani cîți trebuie pentru o mașină infernală...

REGIZORUL ASISTENT *(intrînd)*: Vine domnul doctor...

ACTORUL-ROMEO: S-a dus repetiția... Punem cruce și amînăm premiera.

DOCTORUL *(intrînd)*: Sînt la dispoziție! Ce s-a întîmplat?

ACTORUL-ROMEO *(luînd-o înainte)*: Domnul director nu se simte tocmai bine... Pretinde că în lada aceasta sînt doi oameni... Două cadavre...

DIRECTORUL: Te rog să nu te amesteci! În lada aceasta, expediată din Verona, un alchimist din evul mediu pretinde că a putut conserva corpurile lui Romeo și al Julietei și că, dacă le dăm să miroase elixir galben, pot reveni la viață...

DOCTORUL *(privind pe cei din jur și văzînd că stau serioși și atenți, se duce la ladă. Regizorul a tras repede perdeaua de pe ea. Doctorul o atinge cu mîna, apoi o pipăie și, în cele din urmă, o miroase)*: Curios. Miroase mai mult a pește.

DIRECTORUL: A stat cîteva secole într-un magazin de coloniale.

DOCTORUL: Unde-a stat?

FERRUCIO *(din cușcă, scoțînd capul)*: La „Gambarotta și Mamamella"...

DOCTORUL *(speriat de intervenția lui Ferrucio. Cu ezitări)*: Vedeți... Eu am lăsat niște clienți la cabinetul meu și n-aș vrea să...

DIRECTORUL: Dar, doctore...

DOCTORUL: Văd... Sînteți foarte enervat... Surescitat, mai bine zis...

DIRECTORUL: Sigur că sînt surescitat... Înnebunesc. Dumneata îți dai seama ce-nseamnă pentru mine, artist, om de teatru, să-mi bage cineva în cap o asemenea absurditate? Mi s-a făcut morișcă în creier... Nu știu ce să mai cred... Imaginați-vă că acest lucru ar fi posibil. Dacă n-ar fi decît o farsă... Cum spuneți, sau numai ideea... și tot ar fi halucinant...

DOCTORUL: Mda... Ca idee... Nu știu, nu mă pot pronunța, nu-mi dau seama cît ar fi de originală... dar ca farsă, cu toate că nu sînt om de teatru, cred că ar fi complet deplasată.

ACTRIȚA-JULIETA: Rezultă altceva, mult mai grav, din toate acestea, dragă directore. Rezultă că nu ai încredere în actori și te gîndești la himere... Dacă, prin imposibil, ai avea, aici în ladă, pe Romeo și Julieta, ne-ai svîrli afară din teatru, pe noi, imediat, și te-ai pune să faci spectacolul cu ei... Recunosc că din punct de vedere comercial ar fi lovitură, dar din punct de vedere artistic, ți-o garantez, catastrofă...

REGIZORUL ASISTENT: Uite și pe domnul comisar.

DOCTORUL: Și comisarul?

DIRECTORUL: L-am chemat să asiste la deschiderea lăzii... ca să avem toate acoperirile... toate garanțiile. În materie de miracole, medicina și poliția merg de obicei mînă în mînă...

COMISARUL: Bună dimineața! Ei, care-i cazul?

DIRECTORUL *(grăbit)*: Aici avem o ladă, domnule comisar. Noi nu știm ce conține, dar o scrisoare care a sosit odată cu ea spune că înăuntru ar fi corpurile a doi îndrăgostiți care s-au sinucis și care au fost scoase din morminte.

COMISARUL *(sub musteață)*: Profanare!

DIRECTORUL: Profanare, neprofanare, ce facem? O deschidem sau n-o deschidem?

COMISARUL: E adresată dumneavoastră personal?

DIRECTORUL: Da. Sigur. Uite adresa. Vine din Italia.

www.cimec.ro

COMISARUL : N-are acte de vamă ? Fract ? Cum a fost declarată ?

RECUZITERUL : Actele sînt la mine... Pe fract scrie : „conține mostre fără valoare".

COMISARUL : Atunci... S-o deschidem. Dacă ar fi fost ceva suspect... ar fi mirosit ei, cei de la vamă... În orice caz, dați-vă mai la o parte... Mai bine puțină precauțiune... *(Toți se îndepărtează și rămîne mai aproape numai comisarul, care, în cele din urmă, se îndepărtează și el.)*

RECUZITERUL : Pot să încep ? *(Toți se privesc.)*

DIRECTORUL : Deschide-o !

COMISARUL : Deschide-o !

(Recuziterul începe să desfacă scîndurile, și după ce scoate niște paie se vede al treilea capac.)

REGIZORUL ASISTENT *(care a urmărit cu înfrigurare, sare în sus)* : Farsă ! Am spus eu... Ladă-n ladă și la mijloc o pisică moartă. Pun rămășag.

RECUZITERUL *(care a continuat să scoată paiele)* : Stați ! Uite altă scrisoare din aceea veche — pe pergament... *(O scoate.)*

DIRECTORUL *(luînd-o)* : Tot pe latinește, dar asta se pricepe ușor... „Silentium ! Silentium ! Silentium !" Asta înseamnă : Tăcere ! Tăcere ! Tăcere ! De trei ori tăcere ! *(Se uită la cei din jur.)*

DOCTORUL : Oamenii maturi cad de multe ori în mintea copiilor... Cine face farse cunoaște și psihologia umană și mizează pe toate elementele de sugestie... Tăcere, tăcere, tăcere ! Adică să tăcem ca efectul să se producă în plin... neașteptat...

RECUZITERUL *(tare)* : Să-l deschidem și pe al treilea, domnule director ?

DIRECTORUL: Sssst! Vorbește mai încet, că nu-s surd.

ACTRIȚA-JULIETA : Dar deschide-o odată, că m-am săturat... Asta-i culmea !... Îmi vine rău !...

DIRECTORUL : Doamnă, dacă nu vrei să stai liniștită și să asiști în liniște, te rog să te retragi la cabină. Sîntem destul de enervați ca să mai asistăm și la alte scene. Farsă, nefarsă, e un moment pe care eu vreau să-l creez păstrînd indicația : Tăcere ! Tăcere ! Tăcere ! Mă enervează și pe mine destul, ca să mă opresc la mijloc și să nu merg pînă la capăt. Nu-ți închipui cred că ar putea cineva răbda să nu deschidă și al treilea capac... Să tăcem deci și... dă-i drumul, deschide-l !

(Recuziterul începe să deschidă al treilea capac. Cînd de-abia a mișcat o scîndură, se aude vocea lui Ferrucio din cușcă.)

FERRUCIO : Asta-i păcăleală !... Porca miseria !

DIRECTORUL *(roș)* : Ferrucio ! Vezi-ți de treabă !

RECUZITERUL *(care se oprește)* : Să deschid mai departe ?

COMISARUL *(enervat)* : În numele legii, deschide ! *(Toți sînt cu atenția foarte sporită. Recuziterul, care a desprins toate scîndurile de sus, le dă pe toate jos, deodată.)*

REGIZORUL ASISTENT : E un balot. Un balot legat cu frînghii. Trebuie desfăcut...

COMISARUL : Taie frînghiile, domnule, că pierdem vremea...

RECUZITERUL *(căutîndu-se)* : Un cuțit... Dați-mi un cuțit...

DIRECTORUL : Un cuțit. Cine are un cuțit ?

REGIZORUL ASISTENT *(căutîndu-se)* : Eu n-am. Mă duc să cer portarului, că el are la bucătărie.

COMISARUL : Ce naiba, domnilor, n-are nimeni un cuțit, un cuțitaș ?

ACTRIȚA-JULIETA : Pumnalul ! Romeo, uite, ai pumnalul la costum.

ACTORUL-ROMEO *(scoțîndu-l)* : Inutil. E de lemn.

FERRUCIO *(scoțînd mîna din cușcă)* : Uite că am eu... *(Și arată un cuțitaș mic.)*

DIRECTORUL : Și de ce taci ? Ești nebun ? Dă-l încoace. *(Ia cuțitașul și-l dă recuziterului.)*

RECUZITERUL *(privind cuțitașul)* : Aoleu ! Ăsta-i bun de tăiat broaște. Nu tai frînghiile astea nici pînă mîine...

FERRUCIO *(revoltat)* : E Solingen ! L-am ascuțit chiar ieri. Poți să te bărbierești cu el...

DIRECTORUL : Hai, domnule, odată... Încearcă ! Auzi că taie !

(Recuziterul începe să taie frînghiile.)

REGIZORUL ASISTENT : Pe-o mie de lei că vine alt capac.

DIRECTORUL : Dacă mai scoți o vorbă, te dau afară, nenorocitule ! *(Recuziterul a reușit să taie frînghiile și acum despică sacul.)* Umblă încet cu cuțitul să nu atingă ceva...

(Recuziterul a crăpat sacul pe care-l dă la o parte și se vede un strat de vată. Se apropie cu toții, pipăie și încep să tragă din vată. Recuziterul, scoțînd o bucată mai mare, cam de la mijloc, exclamă.)

RECUZITERUL : Doamne ! O mînă ! O mînă de om !

COMISARUL *(luîndu-și meseria în primire)* : Stați pe loc... Nu se mai atinge

www.cimec.ro

nimeni ! Daţi-vă la o parte ! Nu ! Înapoi !

(Se apropie numai el, şi, începînd să dea jos vata, bucată cu bucată, descoperă două superbe corpuri, în mărime naturală, ţinîndu-se de mînă şi reprezentînd pe Romeo şi Julieta, în minunate costume. Sînt amîndoi de o ***frumuseţe răpitoare.)***

REGIZORUL *(care se apropie pe furiş şi-i atinge cu mîna) :* Parcă stau gata să vorbească.

COMISARUL *(dîndu-i peste mînă) :* Nu pune mîna, domnule !

DOCTORUL *(apropiindu-se) :* Îmi daţi voie...

COMISARUL : Nu... încă nu... Să vedem întîi despre ce este vorba.

DOCTORUL : Sînt medic, domnule comisar...

COMISARUL *(retrăgîndu-se politicos) :* Oh, pardon, scuzaţi... Poftim...

DOCTORUL *(se apropie şi examinează, pipăind feţele şi căutînd să mişte pleoapele) :* Sînt două păpuşi de ceară, admirabil executate...

DIRECTORUL : Ce splendoare !

RECUZITERUL *(mut de admiraţie) :* Aşa o Julietă n-avem noi la spectacol, domnule director !

ACTRIŢA-JULIETA *(sărind arsă) :* Ce-ai spus ? Şi dumneata te-amesteci ? Şi dumneata îţi dai părerea ?

RECUZITERUL : Spuneam şi eu aşa... ca om... Ia priviţi ce frumuseţe. S-o mănînci, nu altceva...

ACTRIŢA-JULIETA *(cu dispreţ) :* Frumuseţe ! Ştii dumneata ce-i frumuseţe ?!!

DIRECTORUL : Degeaba te superi. E fermecătoare ! Aşa am visat-o totdeauna pe Julieta.

ACTRIŢA-JULIETA : Gusturi... O fetişcană ca oricare... Ce legătură are ea cu Julieta pe care o joc eu... Julieta lui Shakespeare...

DIRECTORUL : Are legătură. Shakespeare, cînd a scris piesa, pe cine-a avut în faţa ochilor ? Pe tine sau pe dînsa ?

ACTRIŢA-JULIETA : Nici măcar nu corespunde cu textul. Julieta trebuie să fie blondă... Julieta trebuie să fie plăpîndă, gingaşă... uite-aşa... şi ea are o figură energică, voluntară... Nu e deloc tipul care rezultă din text...

FERRUCIO *(din cuşcă, ieşind afară, violent) :* E tipul adevărat de italiancă. La Verona toate fetele sînt ca ea... *(Plîngînd.)* Ce bine seamănă con la mia sorella. O cara mamma ! O bella Italia ! O sole mio !

DIRECTORUL : Ce ai, Ferrucio ?

FERRUCIO : Nimic, domnule director. Mi-am adus aminte de sora mea, care a murit otrăvită... Seamănă cu ea...

DIRECTORUL : Bine, bine, să lăsăm astea acuma...

ACTORUL-ROMEO : Ei, acum cred că v-aţi răcorit... V-aţi liniştit ! Ai primit în ladă două manechine minunate şi punct. Dă ordin să le scoată şi să le pună afară, în vitrina teatrului. Luminează-le frumos şi vom avea o reclamă de zile mari. Aşa ceva n-ar putea să facă nimeni la noi în ţară... Sînt o capodoperă... Zic, să le pui chiar aşa cum sînt... Sub el, scrii pe-un carton numele meu, şi sub ea, numele minunatei noastre prietene.

ACTRIŢA-JULIETA : Da, asta ar fi o idee bună. Dar cu o condiţie. Să-i scoateţi peruca asta brunetă şi să-i facă o perucă blondă la fel cu asta, ca să semene cu mine... Ia staţi ! Am o idee... Ce-ar fi să-mi schimb rochia cu a ei. E foarte frumoasă. Domnule regizor, cheamă te rog croitoreasa...

ACTORUL-ROMEO : Eu nu. Îl prefer pe al meu... E mai de teatru... Păcat că l-au îmbrăcat cu un costum autentic... Nu face efect. Teatrul e altceva...

CROITOREASA : Da, doamnă !

ACTRIŢA-JULIETA : Ia vezi tu, dragă, n-am putea să schimbăm rochiile ? Să i-o pui ei pe-a mea şi s-o îmbrac eu pe aceea ?

CROITOREASA *(scoate repede metrul şi măsoară talia manechinului) :* Nu se poate, doamnă... are la talie cincizeci şi cinci... şi dumneavoastră aveţi optzeci...

ACTRIŢA-JULIETA : Păcat... Mi-ar fi stat foarte bine...

CROITOREASA : Mai aveţi nevoie de ceva ?

DIRECTORUL : Cum stai cu costumele ?

CROITOREASA : Stau bine ! Mai trebuie să întăresc la spate chiloţii domnului Romeo, şi-s gata. *(Iese.)*

ACTORUL-ROMEO : Orice s-ar spune. Viaţa-i una, teatru-i alta. Cum ar putea, pe scenă, să joace rolul meu, un băieţandru ca ăsta... Ăsta n-are nici optsprezece ani... Şi ea... n-are nici paisprezece... E posibil ?

DIRECTORUL *(luînd repede textul de la Ferrucio, citeşte) :* „Mama : Ascultă... Fata începe să se mărească... Doica : Ştiu, cum să nu-i ştiu eu vîrsta !?! Ar trebui să fiu uitucă... Ani, în Capăt nici paisprezece n-are..."

ACTRIŢA-JULIETA : Şi ţi se pare că eu nu arăt vîrsta rolului ? Nu te uita la mine de aici de pe scenă... Să te duci în sală, la spectacol, cînd sînt grimată, fardată, cu peruca pe cap... şi sînt aprinse reflectoarele... Am o cutie de

www.cimec.ro

„fond de teint" tocmai de la Hollywood... Iluzia, dragă directore, iluzia... Noi aici nu vindem publicului realităţi... vindem iluzii...

DIRECTORUL : Să nu fie numai o iluzie a ta... Citeşte ziarele... Au şi început să te ia în primire... Eu n-am avut încotro, pentru că ai adus banii... dar presa nu vrea să ştie... Ai citit „Ecoul teatral" de ieri ?

ACTRIŢA-JULIETA : Nici nu-mi pasă. Acolo e unul care a vrut ceva şi eu l-am refuzat. Ce scrie ?

DIRECTORUL : Scria că faimosul Institut de frumuseţe la care te aranjezi tu a chemat un mare epidermist ca să-ţi întărească pielea de lîngă ureche... Zice că nu mai suportă o nouă cusătură...

ACTRIŢA-JULIETA : Idiot. Ai face bine să nu mai citeşti toate porcăriile din presă. Calomnii plătite de duşmancele mele...

ACTORUL-ROMEO : Totuşi, n-ar fi rău dac-ar fi evitate... Domnul care scrie poate fi potolit cu cîteva bancnote... Nu de altceva... dar se răsfrînge şi asupra mea... Eu am bănuit că are să se întîmple astfel. Bîrfeala a început, dar... Pentru motivul acesta am evitat întotdeauna să joc piese cu prună...

DOCTORUL : Piese cu ce ?

ACTORUL-ROMEO : Cu prună. Aşa le spun eu la piesele acestea unde ambele roluri principale sînt egale. Ştii ? Ca la o prună cînd o rupi în două jumătăţi... Dacă într-una din ele găseşti un vierme, o svîrli şi pe cealaltă...

ACTRIŢA-JULIETA : Te rog să-ţi explici metafora.

ACTORUL-ROMEO : E fără explicaţie... Desemn fără cuvinte....

ACTRIŢA-JULIETA *(ca la piaţă)* : Şi dumneata crezi că mie-mi place să joc piese cu „prună" ? Viermele e în picioarele dumitale... Mă sufocă salicilatul cînd te-apropii de mine ! Romeo cu şoşoni !

ACTORUL-ROMEO : Reumatismul meu e la picioare... nu la „figură".

ACTRIŢA-JULIETA : Ninon de Lenclos a fost frumoasă pînă la optzeci de ani...

ACTORUL-ROMEO : Da, dar avea şi ea un necaz, şi-a lăsat o cugetare : „Dumnezeu a făcut o greşeală... trebuia ca ridurile la femeie să se facă numai la călcîie"...

DIRECTORUL : E posibil să existe pe lume atîta lipsă de bun-simţ ? E nevoie de contraste pentru a se detaşa un lucru frumos ? E atît de lipsit de forţă un lucru frumos încît nu poate anula urdorile dinprejur ? În clipa aceasta înţeleg pe acela care-a cîrpit două palme unuia care-şi sufla nasul privind pe Venera din Millo !

COMISARUL : Domnule director... după cîte văd aţi trecut la treburile dumneavoastră de casă... Cred că nu mai este nevoie de prezenţa mea... Aţi văzut şi dumneavoastră. Nu e nici un „caz".

DIRECTORUL : Da... bine faci, domnule comisar. Se pare că instinctul dumitale funcţionează mai sănătos decît... raţionamentele... dumnealor... Îţi mulţumesc şi te rog să mă ierţi că te-am deranjat.

COMISARUL : Nu face nimic. Mi-a făcut plăcere să viu şi eu pe „scenă". Zic, totuşi, să-i puneţi la răceală... Ceara, ştiţi, se topeşte şi curge... Păcat ar fi...

DIRECTORUL : Ai dreptate... Asta e o idee bună. Iartă necazul.

COMISARUL : Nici un necaz. Datoria noastră e să venim nu numai acolo unde s-a executat faptul, ci şi acolo unde poate fi prevenit. La dumneavoastră n-a fost cazul, căci... se vede... nu e vorba de persoane... Sînt manechine... Şi la păpuşi vă pricepeţi dumneavoastră mai bine ca noi. Vă salut... *(Iese.)*

ACTRIŢA-JULIETA : Ei... acuma cred că închidem panorama... V-aţi lămurit. Trimiteţi momîile în vitrină şi daţi drumul la treabă... Eu am băgat bani în piesa asta...

ACTORUL-ROMEO : Domnule director... Presimt... Presimt că voi avea o criză de sciatică şi că nu voi putea juca poimîine... Ar fi bine să căutaţi o dublură...

ACTRIŢA-JULIETA : Vrei să fugi ? Atunci va trebui să dai înapoi toţi banii pe care i-ai luat şi să plăteşti despăgubiri.

ACTORUL-ROMEO : Sciatica mea poate fi oricînd constatată de medic... aşa că, e un caz de forţă majoră. Cît priveşte banii, ar fi bine să nu pomeneşti mereu de ei... Ştiu precis de unde vin... aşa că...

ACTRIŢA-JULIETA : Mizerabile ! Infectule !

(Se aude deodată o muzică în culise.)

DIRECTORUL : Dar ce-i asta ?

REGIZORUL ASISTENT : A venit orchestra să repete. Ieri n-au putut termina repetiţia, c-a lipsit şi trompeta şi flautul.

ACTRIŢA-JULIETA : Ai să dai socoteală de toate insinuările pe care le faci...

ACTORUL-ROMEO : Aş fi dat, bucuros, soţului dumitale... dar a murit săracul de zece ani. A băut o cafea şi-a murit... Parc-aşa au scris ziarele...

ACTRIŢA-JULIETA *(ţipînd)* : Eşti un calomniator ! Soţul meu era cardiac.

ACTORUL-ROMEO : Se poate. Ţi-a mai rămas ceva din cafeaua aceea ?

www.cimec.ro

ACTRIȚA-JULIETA *(scenă de isterie)*: Nu mai pot suferiii... Luați bestia din fața mea! Dați-l afară din teatru! Trimiteți-l să joace la circ! La bîlci!

(Recuziterul și Regizorul stau tot timpul pe lîngă manechine. Doctorul ascultă cearta. Directorul se plimbă prin fund, meditînd... Regizorul, care s-a apropiat cel mai mult, caută în punga lui Romeo și găsește un flacon. Emoționat, îl arată recuziterului, care-i face semn să-l dea păpușilor să-l miroase. De emoție uită să agite flaconul și începe să-l treacă pe sub nasuri...)

ACTORUL-ROMEO: De ce-ți pierzi cumpătul? Chiar la circ sau la bîlci dacă joc... tot artă fac. Dar tu, dacă nu prinzi pe unul cu bani să te susție, ce faci? Nu mai ești tînără, ca s-o începi de la capăt. Doar strada... Trotuarul... cu preț redus...

ACTRIȚA-JULIETA: Domnule director... dacă individul acesta mai rămîne o clipă în fața mea... eu dau foc teatrului. E salariatul meu. Eu îl plătesc... Toți trăiți din banii mei... Cheamă oamenii să-l dea afară... Afară!

ACTORUL-ROMEO: Întîi am să fumez o țigară și pe urmă am să plec singur, ca să respir puțin aer curat. *(Se așază pe scaun și aprinde o țigară.)*

ACTRIȚA-JULIETA: Acuma să ieși! În clipa aceasta! N-ai voie să fumezi pe scenă... *(Strigă.)* Pompier!

ACTORUL-ROMEO: Degeaba strigi. Nu-i pe scenă. L-am trimis eu pînă la poștă.

ACTRIȚA-JULIETA: Ieși! Ieși! Că mă scoți din minți! *(În clipa aceasta cele două manechine tresar și se mișcă. Deschid ochii, se privesc, își surîd și coboară din ladă... Regizorul, recuziterul și doctorul rămîn împietriți... Directorul, care e prin fund, n-a observat. Cei doi își continuă cearta.)* Ieși că te omor! Mizerabile! *(Și-i cîrpește o palmă.)*

(Actorul Romeo se ridică brusc și, luînd-o de păr, o zgîltîie trîntind-o jos. Adevărații Romeo și Julieta, văzînd scena, într-o expresie de imensă groază, se strîng unul lîngă altul și se retrag spre mijlocul scenei. În clipa aceasta, în timp ce Actrița-Julieta urlă, directorul vede și, ca nebun, se repede.)

DIRECTORUL *(urlînd)*: Încetați! Opriți-vă! *(Fără glas.)* Minune!

(Actorul Romeo și actrița Julieta, privind, au văzut și rămîn ca de piatră. La o mișcare de înaintare a Doctorului, Regizorului și Recuziterului spre ei, adevărații Romeo și Julieta fug. Romeo sare zidul din scenă și Julieta urcă în casă. Cei trei vor să-i urmărească.)

DIRECTORUL *(oprindu-i)*: Înapoi! Lăsați-i singuri. Nu vă apropiați! Ascundeți-vă pe unde puteți!

(Toți se ascund pe unde pot. Actrița-Julieta și actorul-Romeo își pun în față scaunul după care stau pitiți. Liniștea începe să fie sporită de muzica care dă atmosferă. Romeo sare zidul și privește spre balcon. Julieta apare în balcon, speriată. Mișcările lor încep să concorde cu muzica. Romeo o vede și-i face semn cu cele mai elegante gesturi. Ea coboară grațioasă pe scara de frînghie și, cînd ajunge jos, Romeo o cuprinde și amîndoi se sărută prelung pe un moment muzical. Actrița-Julieta, actorul-Romeo, Directorul și ceilalți, prinzînd curaj și văzînd că sărutarea se prelungește, ies din ascunzători și se îndreaptă spre cei doi, încercuindu-i cu cele mai bune intenții. Cînd sînt la doi pași de înamorați, aceștia simt, se desprind și fug în dreapta scenei, spre rampă... unde, văzînd că nu pot sări în sală, se opresc îngroziți. Grupul înaintează spre ei ca pentru a începe o explicație, dar cînd se apropie, cei doi fug îngroziți în stînga scenei...)

DIRECTORUL: Cum s-au trezit?

REGIZORUL ASISTENT: Eu le-am dat să miroase...

DIRECTORUL: Și n-ai agitat flaconul?

REGIZORUL ASISTENT: Nu... am uitat...

DIRECTORUL: Nenorocitule... i-am pierdut... Nici n-aud și nici nu vor mai putea, sărmanii, să scoată un cuvînt...

(Se îndreaptă încet spre ei, ca spre o pasăre pe care vrei s-o prinzi. Julieta văzîndu-i că se apropie, scoate repede o sticluță și bea tot conținutul. Grupul se oprește înmărmurit. Julieta se împleticește, dar Romeo o ia în brațe și-o duce de-o așază pe piatra din mijlocul scenei. Julieta îl mai mîngîie o dată și, sărutîndu-l, moare... Romeo, îndurerat, se desprinde și, ca nebun, privește în dreapta și în stînga... Văzînd grupul, pornește spre ei cu ochii măriți de furie... Grupul se retrage pe măsură ce Romeo ajunge în dreptul fiecăruia... Ultimii pe care-i vede sînt cei doi actori... O revoltă puternică îl face să-și astupe fața cu mîinile și, cu pași șovăitori, se îndreaptă spre piatra unde Julieta e moartă... O privește și, scoțînd pumnalul, și-l înfige în inimă, îmbrățișîndu-și iubita, ca să moară înlănțuit de ea... Muzica a urmărit toată acțiunea.)

DIRECTORUL: Au murit a doua oară!

C O R T I N A

www.cimec.ro

CRONICA DRAMATURGIEI ORIGINALE CONTEMPORANE

„OMUL CARE ŞI-A PIERDUT OMENIA" de Horia Lovinescu la Teatrul „C. I. Nottara" *

Dacă, în *Moartea unui artist*, Horia Lovinescu aborda problema răspunderii din punctul de vedere al omului de artă, în piesa reprezentată pe scena Teatrului „C. I. Nottara", el îl situează în centrul dezbaterii pe omul de ştiinţă. Chiar din motto-ul pus de autor în fruntea textului (din mesajul asupra primejdiei exploziilor nucleare, adresat în 1950 de A. Einstein savanţilor italieni) reiese că, sub forma de „mister modern" cu referiri directe la legenda Meşterului Manole, Horia Lovinescu îşi propune să trateze, de fapt, aspecte actuale ale vieţii contemporane. Avînd în faţă cuvintele marelui savant *(„Omul de ştiinţă trebuie să se lase tîrît pînă la un nivel atît de jos? Oare n-a uitat el propria sa responsabilitate şi demnitate, urmărind intenţii orientate în mod unilateral spre intelect?")*, ne e clar că în tragedia lui Manole, eroul principal al piesei, se intenţionează oglindirea tragediei acelor oameni de ştiinţă preocupaţi exclusiv de cercetarea abstractă şi indiferenţi faţă de scopul şi condiţiile în care pot fi folosite descoperirile minţii lor.

---

* Regia : Dan Nasta. Scenografia : Mircea Marosin. Distribuţia (în ordinea intrării în scenă) : Nicolae Gafton (Cîntăreţul) ; Dan Nasta (Elonam) ; Lupu Vasile (Sclavul I) ; Ion Popa (Sclavul II) ; George Constantin (Manole) ; Vasile Lucian (Soldatul I) ; Emil Giuan (Soldatul II) ; Constantin Vintilă (Soldatul III) ; Alexandru Clonaru (Arhitectul I) ; Tony Zaharian (Arhitectul II) ; Ion Siminie (Arhitectul III) ; Radu Dunăreanu (Bătrînul sclav) ; Val Săndulescu şi Ludovic Antal (Învăţătorul) ; Mihnea Moisescu (Sclavul fugar) ; Cristea Avram (Vînătorul) ; Nucu Păunescu (Hoţul I) ; Mircea Anghelescu (Hoţul II) ; Dan Nicolae (Hoţul III) ; George Buznea (Hoţul IV) ; Petrică Popa şi Ion Siminie (Hoţul V) ; Ion Punea (Demonul crainic) ; Grigore Anghel Seceleanu (Demonul lăcomiei) ; Alexandru Clonaru (Demonul minciunii) ; Emil Giuan (Demonul crimei) ; Petrică Popa (Demonul avariţiei) ; Mihnea Moisescu, Vintilă Constantin Ion Popa (Mai mulţi demoni) ; Vasile Lucian (Demonul trufiei) ; Al. Ciprian (Demonul urii) ; George Trestian (Un demon bătrîn) ; George Negoescu (Un individ timid) ; Dody Caian-Rusu (Cocheta) ; Valeriu Arnăutu (Drăcuşorul) ; Niculescu Cadet (Un individ curios) ; Cornel Elefterescu (Un individ din coadă) ; Constantin Guriţă (Alt individ din coadă) ; Tony Zaharian (Individul pirpiriu) ; Lucian Dinu (Un individ de treabă) ; Laurenţiu Maricel (Tînărul) ; Sandu Sticlaru (Călăul) ; Petrică Popa şi Dinu Lucian (Ajutorul) ; Magdalena Buznea (Femeia) ; Grigore Anghel Seceleanu (Bărbatul) ; Mircea Anghelescu (Băiatul) ; Cristina Tacoi (Fata) ; Vasile Lupu (Bătrînul) ; Ştefan Iordache (Omul mare negru) ; Ioana Manolescu (Liza) ; Florin Stroe (Fiul) ; Ştefan Radof (Tatăl). Mai participă la ansamblurile corale şi de pantomimă : Eugenia Bosînceanu, Magdalena Buznea, Geta Cibolini, Coca Enescu, Nana Ianculescu, Cristina Tacoi, Paula Tudor, Rodica Sanda Ţuţuianu, Mariana Vincze, Mircea Anghelescu, Valeriu Arnăutu, Cristica Avram, George Buznea, Al. Clonaru, Grigore Constantin, Radu Dunăreanu, Cornel Elefterescu, Ion Enache, Ştefan Iordache, Maricel Laurenţiu, Vasile Lucian, Vasile Lupu, Mihnea Moisescu, Enache Manea, Paul Nadolski, M. Pruteanu, George Păunescu, Ion Popa, Petrică Popa, Grigore Anghel Seceleanu, George Sîrbu, George Ţurcanu, Tony Zaharian.

www.cimec.ro

„Turnul lunii" se vrea expresia unui asemenea produs al geniului omenesc, căruia acest nou Meşter Manole i-a închinat toată viaţa, izolîndu-se de lume, părăsindu-şi soţia iubită, ducînd o existenţă ascetică, obsedat doar de reuşita semeţei sale construcţii. Elonam, nume răsturnat al lui Manole, reprezintă imaginea sa deformată, caricatura ideilor lui, aplicate deliberat în scopul înrobirii oamenilor, al distrugerii vieţii şi fericirii pe pămînt. Sensul simbolic al prăbuşirii giganticei construcţii devine de asemenea clar în momentul în care bătrînul dascăl îi aminteşte lui Manole că, în calculele sale, a pierdut din vedere esenţialul („piatra unghiului", cum se spune în text), şi anume, că nici o descoperire, oricît de grandioasă ar fi, nu rezistă decît dacă e pusă în slujba oamenilor. Iar întreaga parabolă a omului care, neglijînd această „piatră a unghiului", şi-a pierdut omenia, descrie în faţa spectatorului drumul eroului spre descoperirea marelui adevăr. Golgota laică urcată de Manole de-a lungul numeroaselor tablouri îi prilejuieşte lui Horia Lovinescu demonstrarea unei bogate palete de mijloace dramaturgice, încă nefolosite de el pînă acum. Aici, autorul *Citadelei sfărîmate* şi al *Morţii unui artist* dă frîu liber fanteziei sale, incisivităţii sale polemice, pe un fond de autentică poezie dramatică. Lectura textului oferă certe satisfacţii literare. Există o noblеţe a tragicului, tocmai pentru că e exprimat cu sobrietate, o concentrată forţă dramatică a replicii, fie că e vorba de tablouri ca acela dintre Manole şi fiul său, fie de ampla desfăşurare din *Cetatea fără soare* sau *Iarmarocul păcatelor*. Scurtul tablou intitulat *Omul mare negru*, sau *Hoţii*, contrapunctează fiorul tragic cu o ironie subtilă, ce creşte pînă la satira violentă. Impresionante sînt bocetele, blestemele, inspirate din poezia populară şi recitate de grupul de robi sau de cîntăreţul popular, care comentează coreutic tragedia.

Poate că în nici una din piesele sale, Lovinescu n-a apărut atît de divers în mijloace. Împletind realismul clasic al unora dintre tablouri *(Fiul)* cu grotescul altora *(Iarmarocul păcatelor)*, cu eseul dramatico-filozofic *(Hoţii, Omul mare negru)*, el a căutat o expresie plastică pentru a oglindi în peregrinările eroului său urcuşul tragic al unei conştiinţe umane. Mi-a plăcut să văd, în tablourile atît de variate ale piesei, tocmai reflectarea unor imagini ale conştiinţei lui Manole, tulburate pînă la coşmar, pentru a ajunge la împăcarea finală în simpla casă de ţărani şi la moartea sa senină, în momentul cînd îşi dăruieşte viaţa oamenilor, cînd pomii încep să rodească şi soarele să apară peste lume. Am regăsit în imaginile acestui drum sublimarea atîtor împrejurări trăite de omenire, în lupta sa de a ieşi din preistorie, tragedia omului sub fascism, dezumanizarea lumii capitaliste, polemica vehementă cu ideologia nimicniciei şi a crimei, cu tot ceea ce schilodeşte viaţa. Interesant nu numai din punct de vedere al ideii, dar şi ca realizare scenică, e simbolul Omului mare negru, trecerea de la marea scenă a înfruntării lui Elonam şi a condamnării sale la întîlnirea cu Omul mare negru. Replica dată eposului popular, care vede în cel ce a furat soarele o forţă supranaturală, exterioară, prin crearea unui simbol al neputinţei omului, întruchipată în indiferentul şi plictisitul paj, este de un inedit surprinzător. Manole, şi cu el împreună spectatorul, descoperă aici o idee profundă, aceea că important este de a înfrunta propria inerţie, de a trece la acţiune, că omul e capabil să săvîrşească această minune asupra sa însuşi.

Şi acum, cîteva observaţii pe marginea temerarei încercări de sinteză filozofico-artistică a lui Horia Lovinescu, observaţii izvorîte din faptul că piesa este tratată într-o manieră care situează acţiunea înafara unor împrejurări istorice concrete. De aci se nasc unele confuzii alimentate şi de prezentarea lui Manole nu numai ca om de ştiinţă, dar şi în calitate de conducător. Reiau aici o părere pe care am împărtăşit-o autorului încă de la lectura manuscrisului, şi anume că, situîndu-şi eroul în această dublă postură, Horia Lovinescu riscă să contrazică chiar premisa iniţială a piesei, din acest moment intenţiile lui Manole nemaifiind orientate, ca să folosesc motto-ul din fruntea lucrării, „unilateral spre intelect". El devine astfel un tiran, care-şi înrobeşte supuşii, de dragul unei construcţii ambiţioase, de dragul puterii, iar Elonam apare doar ca un executant al acestor scopuri inumane. Care ar mai fi atunci sursa tragicului? Că este izgonit din cetate? Că tronul îi este uzurpat de un alt tiran? Dar poate oare, în condiţiile chiar numai sugerate de parabola piesei, să ajungă un om de ştiinţă cinstit la conducerea unui asemenea stat? În celebra sa piesă *Fizicienii*, Dürrenmatt abordează în fond aceeaşi temă, demonstrînd imposibilitatea omului de ştiinţă de a se sustrage dominaţiei marilor trusturi de armament. Pe alte coordonate şi cu altă perspectivă, tragedia lui Manole nu apare mai puţin zguduitoare decît aceea a fizicienilor, bineînţeles în ipoteza în care el însuşi ar fi o victimă a lui Elonam, ca şi oamenii împotriva cărora, fără voia sa, se întoarce rodul gîndirii sale. Dar *numai* în această ipoteză.

Tot din cauza caracterului atemporal şi aspaţial al acţiunii şi a dublei calităţi atribuite eroului principal, se poate isca şi o altă confuzie, ca aceea dintr-un articol

www.cimec.ro

George Constantin (Manole) și Ioana Manolescu (Liza)

www.cimec.ro

semnat chiar în programul teatrului, de către Petre Luscalov, care scrie, că la un moment dat „planul problematic părăsește orbita lumii capitaliste și se dezvoltă — simbolic, firește — pe orbita realității noastre socialiste". Or, dacă e evident că un om de știință cinstit nu poate deține puterea în condițiile lumii capitaliste, e tot atît de evident că un stăpîn de sclavi nu poate fi conducător în lumea socialistă. De altminteri, întîmplările piesei lui Lovinescu (cu aluzii directe la societatea capitalistă, la exploatare, isterie războinică, fascism) nu pot avea nimic comun cu o societate de oameni liberi, condusă de partidul comuniștilor.

Iată de ce, cred, ar trebui înlăturată sursa unor asemenea confuzii. Astfel, lucrarea lui Horia Lovinescu se va închega fără echivoc, pe linia unui cald mesaj umanist.

* * *

Prin problematică și factură, *Omul care și-a pierdut omenia* poate prilejui un mare spectacol. Realizarea scenică a textului presupune însă învingerea unor dificultăți din cele mai serioase pentru orice colectiv. Aici nu e vorba numai de numărul personajelor, dar și de faptul că fiecare rol, chiar cel mai neînsemnat, trebuie să sune în țesătura piesei ca solo-ul unui instrument într-o orchestră simfonică. Între protagoniști și masă există o permanentă interferență, aceasta din urmă avînd de jucat un rol asemănător cu al corului într-un amplu oratoriu. Pentru reușita deplină a spectacolului e nevoie deci, în afară de cei doi interpreți principali (Manole-Elonam), de mari actori în personaje ce apar uneori doar într-un singur tablou și de o expresivă și continuă participare a maselor în scenă. Transpunerea scenică presupune un ridicat nivel intelectual al întregului ansamblu și, totodată, un accentuat caracter popular. Stilul lucrării cere tuturor o gamă de joc variată și nuanțată, de la recitarea aproape imobilă, de cea mai mare simplitate, și pînă la momente ce ating grotescul. Sînt condiții ce mi se par indispensabile pentru ca jocul simbolurilor să transmită spectatorului, cu claritate și cu întreaga lor forță dramatică, ideile piesei.

Pe scena Teatrului „C. I. Nottara" textul și-a găsit o valorificare limitată la actualele posibilități ale trupei, cu unele creații individuale interesante, cu momente emoționante prin dramatismul lor, dar fără a reuși să comunice, în întregul său, un autentic fior tragic. Spectacolul e marcat prin lipsă de unitate, fiind lucrat mai mult pe secvențe izolate și dominat de un amestec hibrid al stilurilor.

În componentele spectacolului pus în scenă de Dan Nasta sînt idei frumoase. Astfel e cadrul plastic obținut de Mircea Marosin prin manevrarea cîtorva bîrne cenușii, sau muzica de scenă compusă de Aurel Stroe (în special partitura cîntărețului popular, din păcate însă golită de dramatism prin interpretarea lui Nicolae Gafton, care nu a dat expresivitate scenică ideii muzicale). Plină de noblețe e prezența în rolul titular a lui George Constantin. Mai ales pe măsură ce eroul descoperă sursele erorii făptuite, Constantin transmite acea caldă umanitate atît de proprie personalității sale artistice, culminînd în tabloul final. Dar drumul spre umanizare e adesea simplificat pînă la monotonie și absență. Și doar Constantin e capabil de o atît de mare varietate de mijloace de expresie! Emoționantă, apariția Ioanei Manolescu, ca și momentul intens dramatic al Magdalenei Buznea; inteligent și spiritual, Ștefan Iordache (întreaga scenă a întîlnirii între Manole și Omul mare negru e admirabil jucată). Minuțios lucrată, exprimînd precis sensul personajului, mai ales prima parte a rolului Elonam (Dan Nasta). Cu toate aceste reușite, imaginea globală nu se încheagă într-o tensiune continuă, mișcarea scenică e adesea exterioară și mecanică *(Iarmarocul păcatelor)*, tabloul *Hoții* e confuz, și asta duce la diminuarea violenței sale polemice. Desigur că aici și textul pune serioase probleme în fața realizatorilor, cele două tablouri fiind oarecum înafara acțiunii dramatice propriu-zise, reprezentînd mai mult elemente de eseu filozofico-dramatic, exprimate printr-o metaforă destul de complicată pentru marele public.

O problemă dificilă a constituit-o realizarea scenelor de masă, de însemnătate primordială în spectacol. Cu tot efortul de disciplinare a corului vorbit și a mișcării, participarea acestui personaj colectiv e convențională.

Ca să închei: cred că spectacolul Teatrului „C. I. Nottara" reprezintă o experiență demnă de apreciat pentru munca și devotamentul întregului aparat artistic și

www.cimec.ro

tehnic al teatrului. Chiar dacă lucrarea lui Horia Lovinescu nu şi-a găsit realizarea deplină, s-au obţinut reuşite parţiale indiscutabile. Dezbaterea critică, reacţia publicului, vor fi de folos atît autorului, în clarificarea unor sensuri, în eventuale concentrări de text, deduse din confruntarea cu scena — cît şi realizatorilor.

„NU SINT TURNUL EIFFEL" de Ecaterina Oproiu la Teatrul Naţional din Cluj *

După atît de apreciatul spectacol realizat la sfîrşitul trecutei stagiuni de Ion Cojar pe scena Teatrului de Stat din Piatra Neamţ (din păcate întrerupt din cauza transferării la Bucureşti a celor doi interpreţi principali), piesa Ecaterinei Oproiu *Nu sînt Turnul Eiffel* îşi continuă seria la Naţionalul clujean, dovedindu-şi străinicia şi într-o altă viziune regizorală, servită de alţi interpreţi, temperamental diferiţi de cei dintîi. Mărturisesc că ceea ce realizaseră Cojar, Ogăşanu şi Eugenia Dragomirescu, în plastica Adrianei Leonescu, mi se păruse atît de aproape de text, încît cu greu îmi închipuiam un altfel de spectacol. Şi iată că echipa clujeană, sub direcţia de scenă a Soranei Coroamă, ne-a pregătit o surpriză, dovedind (pentru a cîta oară ?) ce variate pot fi modalităţile de a valorifica o lucrare dramatică, reuşite egale depinzînd exclusiv de talentul, personalitatea şi fantezia realizatorilor.

De data asta, „drumul vieţii" celor doi tineri eroi principali (denumiţi generalizator, deşi nu abstract din punct de vedere al caracterelor, *El* şi *Ea)* nu mai este înfăţişat ca un *perpetuum mobile* pe o turnantă. Sorana Coroamă a dat viaţă metaforei, mutînd — dacă mi-e permis să spun aşa — turnanta în interiorul personajelor şi urmărind mai mult acest drum în evoluţia lor, într-un crescendo psihologic al conflictului dramatic, de la o joacă de-a viaţa, la implicaţiile grave ale „pseudocomediei".

Pornind probabil de la caracterul demonstrativ al textului, în care prezenţa autoarei se simte mereu în spatele eroilor şi întîmplărilor, selecţionate şi conduse în susţinerea pledoariei sale etice, regizoarea începe spectacolul „la vedere", în ritmul vioi al unei melodii executate de un pianist aşezat în fosa orchestrei, şi prezentînd publicului la rampă, într-un fel de paradă veselă, echipa de actori care vor înfăţişa, în momente de viaţă scenică, lumea piesei. Convenţia teatrală este declarată şi prin faptul că, exceptînd principalii interpreţi, o serie de personaje episodice (bărbaţi, femei, bătrîni, copii, voci, gînduri) sînt încredinţate aceluiaşi grup de actori — A. Giurumia, Mona Mircea, Bucur Stan — care, uneori chiar costumîndu-se în faţa spectatorilor, schiţează cu haz o diversitate de tipuri. Se stabileşte deci, din capul locului, între sală şi scenă, un „joc de-a teatrul", spiritual şi captivant, de natură să stîrnească interesul spectatorilor, să-i integreze în spectacol. Se creează o interferenţă între un plan al lucidităţii şi altul al poeziei dramatice, care ajută pe spectatori să descifreze metafora scenică. Şi este un mare merit al regizorului, al scenografului M. Matcaboji şi al principalilor interpreţi (tinerii actori Melania Ursu şi George Mottoi) că de pe o imensă scenă ca aceea a Teatrului Naţional din Cluj, aproape goală (cu rare şi strict necesare elemente de decor), reuşesc să transmită pulsul autentic, emoţionant al vieţii.

În spectacolul lui Cojar, drumul celor doi eroi pe turnante în continuă rotire sugera o anumită îndîrjire, un urcuş anevoios, adesea lipsit de bucurii, sentimentul implacabilei goane a timpului, care nu te lasă să te opreşti, ci te obligă să mergi, să mergi, adesea cu răsuflarea tăiată, chiar şi atunci cînd ai impresia că te afli la capătul puterilor. Dar turnanta sugera şi un fel de monotonie, o senzaţie de cerc închis, greu de sfărîmat. Tonalitatea spectacolului devenea uneori excesiv dramatică şi prin anumite accente grave ale Eugeniei Dragomirescu, ce dădeau, de pildă, replicii : *„Oameni buni, oameni buni ! Opriţi-vă puţin ! Trebuie să trăim !"* o culminaţie concluzivă, şi asta — aşa cum arătam şi cu prilejul premierei — deforma oarecum sensul piesei, cu atît mai mult cu cît Ogăşanu ţinea în asemenea momente cu greu piept temperamentului dramatic al partenerei sale.

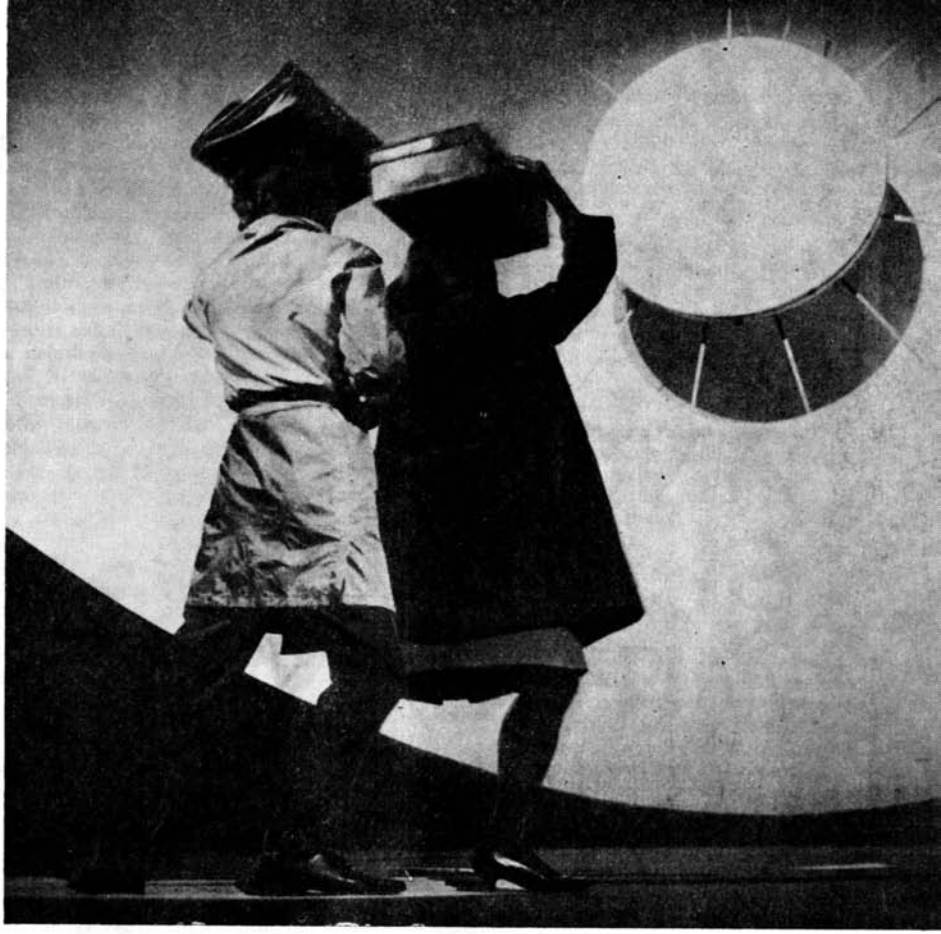
În spectacolul clujean, cei doi interpreţi evoluează pe ceea ce numeam la începutul acestor rînduri „turnanta interioară", parcurgînd o infinitate de meandre suffle-

* Regia : Sorana Coroamă. Scenografia : Mircea Matcaboji. Distribuţia : Melania Ursu (Ea) ; George Mottoi (El) ; Olga Bucătaru (Manţi) ; Ligia Moga (Tanţi) ; Al. Marius (Bătrînul domn). In alte roluri : Mariana Cornea, A. Giurumia, Mona Mircea şi Bucur Stan.

www.cimec.ro

teşti, o alternanţă de bucurii şi tristeţi, pe un crescendo spiritual şi tonic. Tinerii întîlniţi întîmplător pe drumul vieţii se leagă, se ciocnesc, se despart, apropiindu-se mereu nu numai de „şoseaua naţională", dar de propriul lor „drum mare". Eroinei i se comunică din ce în ce mai pregnant idealul iubitului, iar cuvintele acestuia *(„Iubiţii mei, dragii mei, vă daţi seama ce noroc a dat pe capul meu? Să renasc oraşul în care m-am născut!")* răsună ca propria ei descoperire. Drumul spre această descoperire a propriei realizări, a propriei fericiri, prin realizarea şi fericirea comună, este sugerat aici în mod convenţional doar prin cîteva acţiuni fizice ale actorilor, atunci cînd textul o cere (schiţarea cîtorva paşi, apropiere, distanţare, rămînere în urmă, mers împreună), exprimînd stările sufleteşti corespunzătoare. Melania Ursu, care se afirmă cu primul ei rol amplu ca o actriţă de mari şi originale posibilităţi, joacă împotrivirea fetei la planurile romantice ale băiatului cu un fel de încăpăţînare copilărească. În situaţiile mai dificile cărora are să le facă faţă, interpretarea e marcată de o nuanţă de autoironie, iar acel *„Oameni buni! Opriţi-vă!"*, spus cu o fermecătoare disperare comică, se leagă perfect de replici ca: *„Eu n-am vrut nimic... nu vreau nimic... Nimic..."*, accentul căzînd pe răspunsul unuia dintre personaje: *„Păi, fetico dragă, dacă nu vrei nimic, de ce încurci, fetico, locul?"* Că regia a urmărit consecvent o perspectivă tonică a spectacolului o dovedeşte şi nuanţa mai accentuat lirică a interpretării lui George Mottoi, care aduce în scenă, pe lîngă luciditate, o doză de poezie cuceritoare izvorîtă din pasiunea sa de a se dărui. Emoţia evocării oraşului natal, bucuria de a-l vedea reconstruit au fost admirabil de sincer jucate, dînd o mare capacitate de convingere

www.cimec.ro



Melania Ursu (Ea) și George Mottoi (El)

acestui personaj, care-și găsește mereu o nouă satisfacție, cutreierînd prin ploaie, prin vînt, șantier după șantier, dar lăsînd în urma sa orașe moderne, viață, bucurie. Momentul de maximă intensitate devine acela al distrugerii „șifoniero-prosperității", al negării drumului facil a modului de viață preconizat de Bătrînul domn (tip excelent schițat de Al. Marius), de Tanți și Manți (Ligia Moga și Olga Bucătaru), personaje simbolizînd mentalitatea încă prezentă a unei lumi apuse.

Și totuși...

Confruntînd cele două spectacole atît de diferit reușite, mă gîndesc cît de mult s-ar împlini fiecare dacă perspectivei tonic-poetice a celui de-al doilea i s-ar adăuga ceva din accentele mai dure ale primului, și invers. Poate că — cine știe ? ! — celui de-al treilea spectacol cu aceeași piesă, pe scena Teatrului „Lucia Sturdza Bulandra", atît de izbutitele și originalele interpretări de pînă acum să-i servească pentru a împleti mai organic ceea ce face în fond reușita *Turnului Eiffel :* o viziune robustă asupra unei vieți cu destule complicații și dificultăți, dar care merită să fie trăită, pentru că e străbătută de cea mai umană dintre bucurii : aceea de a ști pentru ce trăiești.

Acest sentiment s-a transmis poate cel mai mult în bucuria de a juca, în special a celor doi interpreți principali, Melania Ursu și George Mottoi. Ei au reușit să-mi lase în amintire imaginea unui tineret lucid, plin de poezie și umor, comunicînd firesc — fără ostentație — puritate și demnitate omenească.

Traian Șelmaru

www.cimec.ro

ANOUILH ȘI MITUL ANTIC

Primele piese ale lui Anouilh tratau cu îndemînare probleme ca izolarea de societate a persoanelor sensibile. Dialogul vioi, coborît din romantismul ironic și sentimental al lui Musset, a cucerit degrabă un public sătul și de drama naturalistă, dar și de experiențele cu adevărat substanțiale ale unui teatru inovator. Culoarea trandafirie sau negru-catifelată a pieselor lui Anouilh (care este cu siguranță mai mult decît un simplu făcător de piese polițiste ca Robert Thomas) stabilea legătura între publicul de cultură medie și o anumită rafinare a literaturii, obișnuia lumea cu probleme mai sofisticate (pierderea memoriei, dragostea snobă, sentimentul absurdului) și cu un limbaj mai dezinvolt, ajutorat de paradoxe, aforisme decepționante și anacronisme glumețe. Bizuindu-se pe o glorie destul de ușor dobîndită, Anouilh a trecut și la atacarea unor subiecte mari, ca cele mitologice.

În *Antigona* și *Medeea* poate fi urmărită atitudinea lui Anouilh față de legendă. Respectul și pietatea lui Sofocle, rigoarea moralistă a lui Euripide se destramă, la autorul modern, într-o ironie indiferentă, într-un scepticism atoateînțelegător. Un exemplu excelent este corul din *Antigona*, care comentează întîmplările cu o mare nepăsare. Dacă la Sofocle corul profită de antract ca să intoneze acea vestită laudă a firii omenești, corul la Anouilh se folosește de pauză pentru însăilarea, pe un ton ușor, de con-

---

Teatrul „C. I. Nottara": ANTIGONA * și MEDEEA ** de Jean Anouilh

* Regia: Mircea Marosin. Decoruri și costume: Lidia Radian. Distribuția: Magdalena Buznea și Gilda Marinescu (Antigona); Ion Marinescu (Creon); Ștefan Iordache (Hemon); Lucia Mureșan (Ismena); Geta Angheluță (Doica); Mircea Anghelescu (Mesagerul); Ștefan Radof (Oșteanul I); Mihail Pruteanu (Oșteanul II); Mircea Anghelescu și Martha Kessler (Corul).

** Regia: Mircea Marosin. Decoruri și costume: Lidia Radian. Distribuția: Eugenia Marian (Medeea); George Buznea (Jason); Ion Marinescu (Creon); Dody Caian Rusu (Doica); Ștefan Iordache (Mesagerul); Mihail Pruteanu (Tînărul).

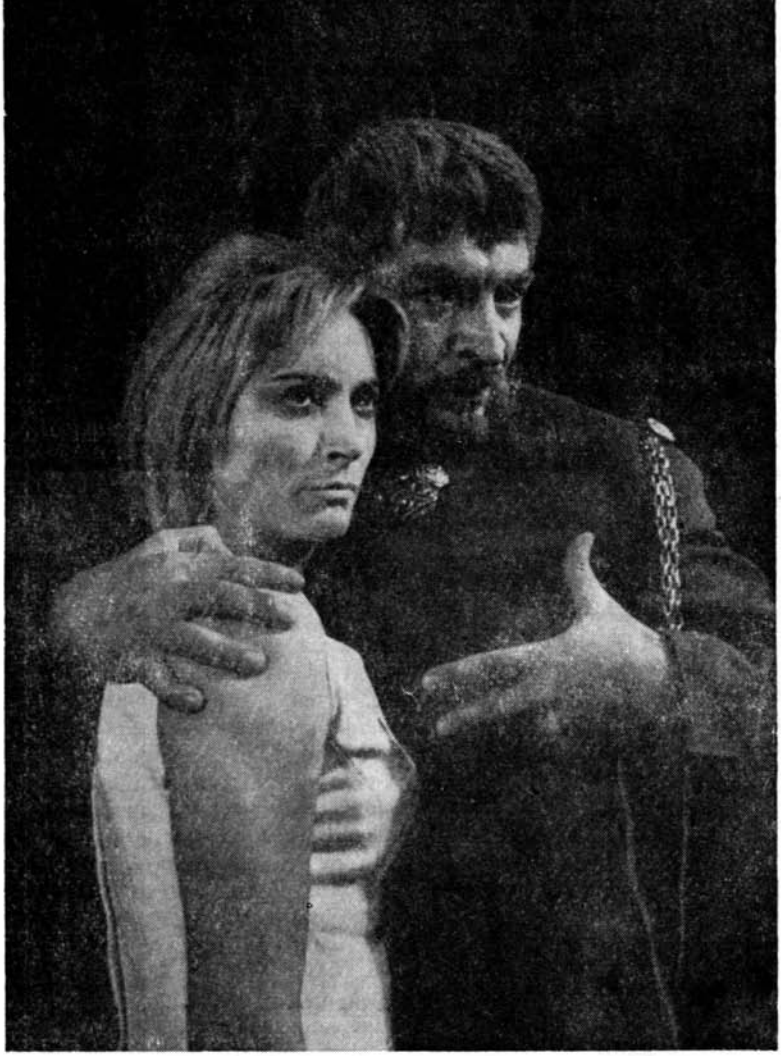
www.cimec.ro

versație, a unor teorii despre deosebirea dintre dramă și tragedie. Deosebire bizuită pe sensul etimologic de „acțiune" al cuvîntului dramă : aceasta ar fi imaginea zbuciumului omenesc obișnuit, străbătut de speranță, în timp ce tragediei i-ar fi rezervată aristocrația suferinței, marile personaje, care merg liniștite spre moarte, mînate de un resort exact, abia avînd puțină vreme să rostească lucruri esențiale.

Confundarea tragicului cu precizia morții simplifică problema veche a destinului. Subiectul *Antigonei* este exact același ca la Sofocle. Tînăra fiică a lui Oedip este condamnată la moarte de Creon, regele Tebei, pentru că s-a încumetat să îngroape, contrar ordinelor regești, cadavrul fratelui ei, Polinice, dușman al patriei. Moartea Antigonei atrage după sine moartea lui Hemon, logodnicul ei și fiul lui Creon. Dar pentru spiritualul dramaturg francez, destinul nu prinde formă și măreție din desfășurarea neînduplecată a întîmplărilor, ci acțiunea este anunțată de la început. Cei care vor muri își cunosc sfîrșitul. Timpul tragediei va fi sortit deci numai dezbaterii arguțioase a morții, argumentării și explicării ei eroice. Dacă omitem din discuție părțile mai puțin interesante, dialogurile dintre Antigona și doică (dialog prea modernizat și prea îmbălsămat cu nostalgii rimbaudiene după copilărie), dintre Antigona și Ismena (tern), sau dintre Creon și Hemon (purtător spre public al unor elemente gentile de freudism), din piesă rămîne scena capitală, înfruntarea dintre Creon și Antigona. Încordarea și simplitatea unică a întregii piese vin din genialul decupaj făcut în legendă de Sofocle. Explicitarea pînă la capăt a poziției lui Creon este însă, în piesa lui Anouilh, un merit al autorului francez. Creon încearcă deci, în versiunea modernă, s-o scape de moarte pe Antigona. El îi explică, sincer și răbdător, rațiunile politice — adică omenești — ale purtării sale față de cadavrele ticăloșilor Eteocle și Polinice. Antigona însă nu se lasă ademenită, pentru că țelul ei este sacrificiul.

Dar pasiunea Antigonei lui Anouilh nu se confundă cu pietatea eroinei lui Sofocle. În dialogul citat, Creon izbutește la un moment dat să o convingă pe Antigona de zădărnicia sacrificiului ei *în raport direct cu Polinice*. O clipă, Antigona pare a renunța. Dar lauda adusă de Creon vieții modeste conjugale o exasperează din nou pe tînăra setoasă de absolut, de *Tot*. Sacrificiul Antigonei, îndeplinirea ritualului eroic, va fi un refuz al fericirii îndoielnice, bizuite pe concesii și mici lupte. O rațiune dreaptă îl conduce pe Creon : el vrea să stăpînească cetatea în ordine, pentru ca „această lume să pară mai puțin absurdă". Dar, deși are mai puțină dreptate umană decît Creon, Antigona îl întrece în noblețe : dorințele ei merg dincolo de posibilitățile omenești ; în lumea ei abruptă și perfectă, numai sacrificiul total dă sens vieții. Și totuși, autorul sceptic nu se grăbește să-i dea Antigonei dreptate. Mai mult chiar, în desfășurarea piesei, în conflictul cu modestia civilizatoare a lui Creon, Antigonei (în care, la Teatrul „Nottara", sînt alternativ distribuite Gilda Marinescu și Magdalena Buznea) îi revine rolul ingrat. Rol care, în interpretarea Gildei Marinescu (a doua oară, după Ifigenia — la Teatrul din Timișoara —, pusă în atmosfera tragediei antice), capătă valorile unui fericit amestec de ingenuitate și patos, de statuar tragic și frămîntare dramatică, iar în cea a Magdalenei Buznea recîștigă ceva din pasiunea pioasă a vechii Antigone, ea compunîndu-și personajul cu simplitate și credință — jucînd o Antigonă pur tragică, supusă destinului — deasupra partiturii excesiv de nervoase a lui Anouilh. În clipa crucială a dialogului cu Creon, Gilda Marinescu dă poziției lui Creon o ripostă diversă, compusă din placiditate, uimire, dezgust față de revelațiile la care asistă, dar și aspirație violentă spre ideal, în timp ce Magdalena Buznea, cu puține gesturi, umple sacrificiul Antigonei de curăție arhaică și demnitate rituală. Regia vede în Creon un monarh luminat, fantast prin conștiinciozitate și dragoste ilogică de cultură, purtînd mantie și carte, ca Hamlet. Ion Marinescu însuflețește acest personaj cu o privire blîndă și adîncă, de personaj de roman rusesc. Creon interpretat de el are suflet mai bun decît cel al textului : el crede cu adevărat în rațiunile politice și umane la care mereu se referă, fără undele de prefăcătorie și de cinism ale personajului lui Anouilh. Tot peste personajul lui Anouilh este și Ștefan Radof, care, în dobitocia primului oștean, introduce note de umor negru brechtian. Lucia Mureșan frapează mai puțin decît în *Ondine*. Nici Doica (Geta Angheluță) nu știe să fie întotdeauna destul de retrasă ; vina e a textului. Ștefan Iordache (Hemon) joacă cu prospețime și discreție scena despărțirii de Antigona. Mircea Anghelescu (Corul) a avut un excelent moment de energie

www.cimec.ro



Gilda Marinescu (Antigona) şi Ion Marinescu (Creon)

în finalul aspru al dramei. Prezenţa admirabilei altiste Martha Kessler a dat unor pasaje culminante un relief special ; toate laudele pentru idee şi pentru interpretă. Mircea Marosin a dirijat spectacolul cu nimerită sobrietate. El a căutat să sublinieze elementele curat tragice ale textului şi să estompeze sentimentalismul nevrotic, din păcate prezent în piesa lui Anouilh. Jucînd piesa fără pauză, linia încordării dramatice a ieşit avantajată (în actul I nu se întîmplă mai nimic), iar marea scenă Antigona—Creon a ocupat, aşa cum şi trebuie, locul central. Decorul (Lidia Radian), simplu, dar cam înghesuit, s-a alcătuit din cîteva reflectoare pe piedestale metalice, aprinse şi stinse la diferite replici.

În *Medeea*, decorul, tot de Lidia Radian, este mai izbutit, aerisit, sugerînd o pădurice sacră la malul mării. Dar, în afara acestui contrast favorabil, spectacolul cu

www.cimec.ro

Magdalena Buznea (Antigona) şi Ştefan Iordache (Hemon)

Medeea se situează în general sub cel cu *Antigona*, în primul rînd din pricina textului, care beneficiază de toate defectele lui Anouilh, dar fără calităţile lui. *Medeea* lui Anouilh se ţine destul de fidel de *Medeea* lui Euripide — cu excepţia finalului. Anouilh nu reuşeşte să dea conflictului dintre Medeea şi Jason o poantă filozofică, aşa cum izbutise în *Antigona*. Dialogul Medeea—Jason ar însemna dialogul dintre sălbăticie şi civilizaţie, dintre temperament şi dorinţa de moralitate, dintre vagabondaj şi îmburghezire. E destul de puţin, mai ales că aceste opoziţii nu reuşesc deloc să facă legătură cu problematica erotică a cuplului. Descompunerea dragostei dintre Jason şi Medeea se explică superficial : de vină a fost plictiseala lui Jason, desfrînarea Medeei ? Ecouri stinse din *Une vieille maîtresse* de Barbey D'Aurevilly nu însufleţesc textul (foarte bine tradus, de altfel, de Alexandru Baciu). Pentru un teatru cu un număr fatal-

www.cimec.ro

Eugenia Marian în rolul titular din „Medeea"

mente limitat de premiere nu este prea mult să alterneze trei piese *(Antigona, Medeea* şi *Colombe)* de un autor destul de bun, dar nu mult peste linia mediocrităţii oneste, ca Anouilh ? Mai ales că, dintre cele trei piese, doar una, *Antigona,* are o valoare literară ceva mai ridicată.

Spectacolul *Medeea* încearcă o adaptare, pentru nevoile momentului, a unor formule folosite de Peter Brook, excelente în *Regele Lear,* aici exagerate. Barbaria Medeei nu e primitivă, aşa cum vor să sugereze regia şi jocul interpretelor (Eugenia Marian-Medeea şi Dody Caian-Doica). Cum explica foarte justificat un eseist englez al secolului, canibalismul şi vrăjitoria nu se datorează primitivismului, ci unor rafinamente bolnăvicioase. Primitive sînt cinstea Antigonei, modestia lui Creon. Civilizarea înseamnă abţinerea de la complicaţia monstruoasă. De acest labirint al viciului fuge Jason dorind simplitatea vieţii greceşti, iar nu de „primitivism". Exagerarea gesturilor, intonaţia adesea ţipătoare dăunează spectacolului. Eugenia Marian are temperament, forţă, mişcare expresivă (aproape expresionistă). Puse însă în contextul primitivist de care vorbeam, aceste virtuţi se umbresc, relieful se transformă în stridenţă. Cele mai bune momente ale actriţei sînt cele de calm, cînd, cu demnitate, domină scena. În rolul lui Jason, George Buznea are măreţie domoală, dar de multe ori rosteşte prea emfatic panseurile din text.

Toma Pavel

www.cimec.ro

două personaje în căutarea unei vieți pierdute

Cine este Eugen Ionescu ? Un scriitor ireverențios față de tradiția literară, inițiatorul turbulent al unui nou „credo" teatral ? Un rebel decis să denunțe convențiile de gîndire și simțire ale lumii contemporane ? Un critic al formelor de viață capitaliste caracterizate prin obtuzitate și minciună și generînd în oameni un spirit gregar ? Un sceptic, exprimîndu-și convingerea că orice societate înseamnă presiune, că „nici un sistem politic nu ne va elibera de durerea de a trăi", iar toate ideologiile sînt deopotrivă de mistificatoare ? Un poet gingaș în ale cărui elegii descifrăm — în negativ — admirația pentru bucuriile vieții, un liric vibrînd în fața frumuseților simple, și pentru care lumea rămîne un miracol mereu tînăr ? Un om neliniștit, torturat de coșmaruri fără nume, obsedat de moarte și citind în existență un mesaj al neantului ?

Este, probabil, una din voluptățile cele mai mari ale lui Eugen Ionescu, aceea de a nu se constitui prizonierul unei formule, de a nu putea fi reductibil la o unică trăsătură, de a fi autorul unei opere ce nu se lasă simplificată și este refractară oricărei judecăți parțiale.

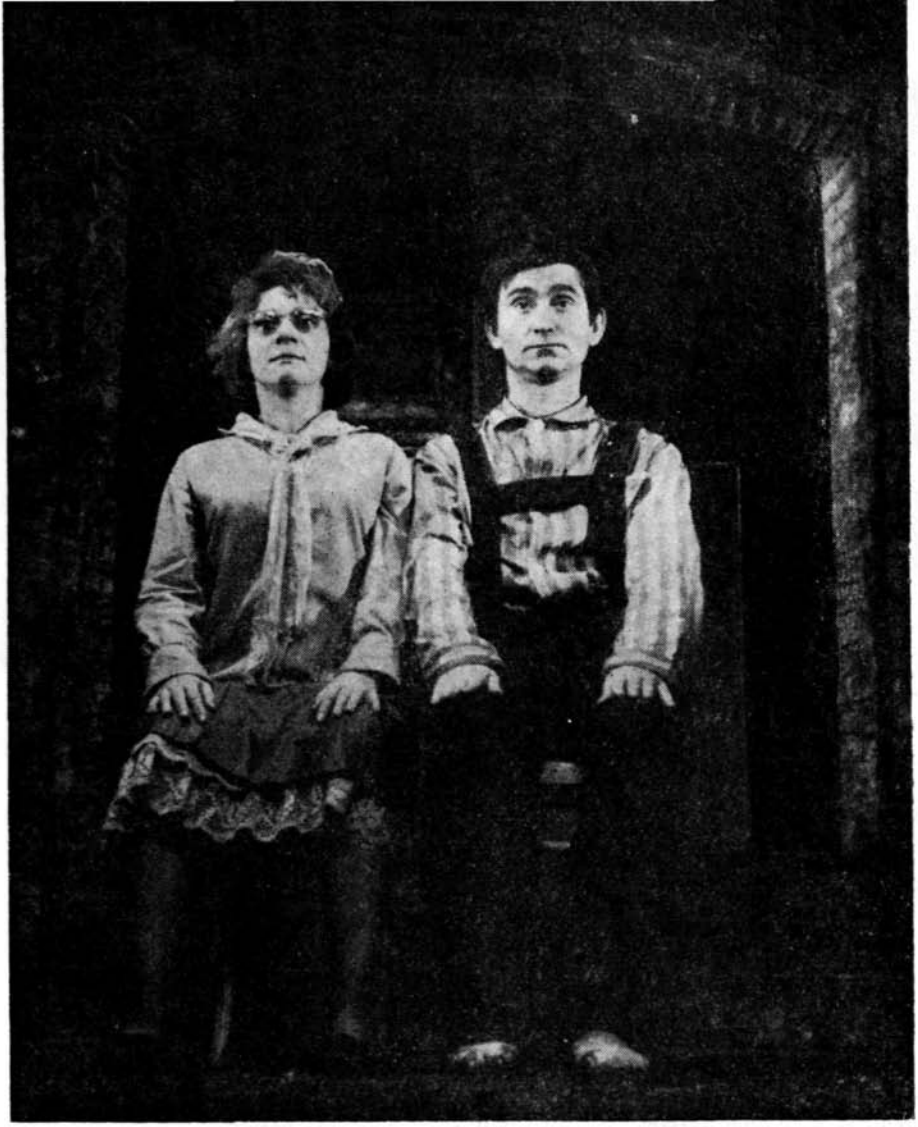
Scriitorul acesta care nu se adăpostește între zidurile unei credințe calme și definitive, urmînd un itinerar cu mult mai sinuos decît ne-au lăsat s-o vedem, uneori, exegeții săi, imprevizibil nu din capriciu, ci dintr-o necesitate a propriei sale creații, arată mereu o altă față a neliniștitului său talent. Și nu încape îndoială că ceea ce s-a spus

---

Teatrul „C. I. Nottara" : SCAUNELE de Eugen Ionescu

Regia : George Rafael. Scenografia : Dan Nemțeanu. Distribuția : Ileana Predescu (Bătrîna) ; Constantin Rauțchi (Bătrînul) ; Nicolae Wolcz (Oratorul).

www.cimec.ro



Ileana Predescu (Bătrîna) și Constantin Rauțchi (Bătrînul)

despre *Scaunele* nu mai e valabil pentru *Rinocerii*, ori pentru *Regele moare*. Există, bineînțeles, în scrisul lui Eugen Ionescu o linie de idei, un univers de simțăminte care-l caracterizează. Dar scriitorul e o lume în mișcare, și orbita pe care se rotește e încă greu de definit.

Construcția dramatică din *Foamea și setea* e de o severă rigoare, aproape clasică. Structura piesei *Cîntăreața chelă* e insolită și respinge deliberat convențiile tradiționale ale teatrului. Bérenger ne apare în *Rinocerii* ca o ființă înspăimîntată și revoltată de metamorfoza oamenilor în brute, de complicitățile pe care fascismul a izbutit să le trezească și să le întrețină, el trăiește o dramă politică. Bérenger din *Regele moare* este omul desprins de societate, singur și fragil în fața morții, războindu-se cu o disperare, numai rareori ilară, cu fatalitatea.

Încercați să reduceți opera lui Eugen Ionescu la una singură din piesele sale și o veți sărăci, lumina fiecăreia sporind din confruntarea cu celelalte.

Scaunele face parte din prima etapă a acestei creații. O etapă care a suscitat cele mai aprinse discuții și controverse. Nu puțini și neînsemnați au fost, de pildă, cei ce au criticat ideea fundamentală a primelor sale lucrări dramatice : absurditatea condiției

www.cimec.ro

umane, caducitatea raţiunii şi a acţiunii. Spre exemplu, într-o polemică vestită, Kenneth Tynan nega caracterul exemplar al viziunii lui Eugen Ionescu. „E o lume lugubră, de unde ar fi pentru totdeauna excluse iluziile umaniste, încrederea în logică şi în om", scria criticul englez.

În *Scaunele* (1951) ne sînt prezentaţi doi bătrîni în ziua morţii lor. De la începutul şi pînă aproape de sfîrşitul piesei, bărbatul şi femeia vorbesc, se agită şi aşteaptă. Conversaţia lor ne lasă să vedem că viaţa pe care au dus-o e făcută din plictis şi din banalitate. Nu există nici o întîmplare în amintirile lor care să aibă preţ şi să le justifice existenţa. Asistăm la o ultimă reprezentaţie a ceea ce a fost „fericirea" lor. Ei povestesc evenimente mărunte, despre care nu ştim măcar dacă au avut loc, trec fulgerător de la o tristeţe fără gravitate la un entuziasm fără durată, evocă o intimitate ce este exclusiv rezultatul unei lungi convieţuiri şi nu al unei comuniuni, se mint şi se răsfaţă, se ceartă şi se împacă. O vanitate deşartă îi însoţeşte mereu pe drumul dezolant deasupra căruia nu luminează steaua nici unei idei, nici unei pasiuni. Iar reprezentaţia aceasta are loc în faţa unor oameni care seamănă leit cu ei, în faţa unor prezenţe care sînt nişte absenţe, în faţa unor scaune goale şi care semnifică fiecare alt personaj. Ei au fost invitaţi ca să asculte mesajul celor doi bătrîni către umanitate, mesaj pe care-l va expune un orator de profesie. În fine, apare oratorul căruia bătrînii i-au încredinţat sensul vieţii lor, şi cei doi, împăcaţi că n-au trăit zadarnic, se aruncă pe două ferestre opuse în apa mîloasă care-i împresoară. Aşteptăm să vedem ce va spune oratorul. Dar oratorul e mut...

E ciudat cît de transparentă ne apare astăzi această piesă şi cît de lesne am putea-o povesti în stilul basmelor. A fost odată un moş şi o babă. La asfinţitul vieţii lor, ei au chemat mulţi oaspeţi, mîngîiaţi de nădejdea că n-au trăit degeaba. Lăudăroşi şi limbuţi, le-au făgăduit să le spună tuturora ceva cu deosebire însemnat. Dar n-au reuşit să zică nimic musafirilor singurătăţii lor şi, încercînd să vestească lumii vrednicul lor sfîrşit, s-au acoperit şi mai mult de ruşine. Sărmanii, cîtă zădărnicie le-a fost să le fie şi viaţa şi moartea.

Dintre toate piesele lui Eugen Ionescu, *Scaunele* ni se pare cea mai apropiată de dramaturgia lui Samuel Beckett. Aceleaşi fiinţe aflate la jumătatea drumului între real şi ireal, care nu reuşesc să se desprindă din promiscuitatea unei existenţe amorfe, pustii, stupide, aceeaşi imposibilitate de a comunica o idee, aceeaşi întrebare, dacă există vreo idee de comunicat. Eroii lui Ionescu din *Scaunele*, ca şi cei ai lui Beckett din *Aşteptîndu-l pe Godot*, se îndreaptă spre moarte într-o agitaţie care e totuna cu tăcerea şi nimicul, aprinşi de o speranţă inutilă, absorbiţi de uitare. Iar pe altarul acestor două tragedii în care fiinţele nu au grandoare, timpul nu înseamnă progresie şi destinul se numeşte inerţie, arde flacăra grotescului.

Firesc că noi nu putem împărtăşi punctul de vedere al lui Eugen Ionescu din *Scaunele*. Oare ceea ce defineşte, totdeauna şi oricînd, o viaţă de om este absenţa unei semnificaţii ? Oare orice acţiune umană se nutreşte numai din vanitate şi este încoronată, sumbru şi definitiv, de zădărnicie ? Exclusivismul acestei poziţii sare imediat în ochi. Ideea că existenţa este un inevitabil şi absurd eşec poate fi sugerată numai de imaginea morţii. Dar cum am putea uita că moartea este, cum zicea un poet, doar „o parte a vieţii", chiar dacă cea mai grea, şi că ne definim — în mod suprem — ca oameni prin atitudinea faţă de neant, prin forţa cu care însemnăm trecerea noastră prin lume, prin fertilitatea acţiunilor noastre într-un context istoric ?

Unul din comentatorii cei mai avizaţi ai lui Eugen Ionescu (Serge Doubrovski) socoate că piesele dramaturgului nu fac decît să sublinieze absurdul şi niciodată să-l depăşească. Iar acest punct de vedere a devenit un poncif al criticii occidentale. Nu credem că lucrurile stau chiar astfel. Şi aceasta, nu numai pentru că simplul fapt de a prezenta absurditatea implică existenţa raţiunii şi a speranţei, dar şi fiindcă în scrisul lui Eugen Ionescu revelaţia absurdului se însoţeşte cu neliniştea, dar şi cu revolta. E desigur o revoltă nedeterminată, fără un explicit caracter social şi istoric, ceea ce îl îndreptăţea pe Sartre să-i reproşeze dramaturgului maniera abstractă de a considera condiţia umană şi să-i impute că revolta sa se traduce în cele din urmă printr-un pesimism al inacţiunii. Dar Eugen Ionescu face totuşi procesul sclerozării formelor de viaţă burgheze. De altfel, rareori un autor a arătat cu mai multă violenţă ceea ce este stereotip uniform şi maşinal în această civilizaţie.

Spectacolul Teatrului „Nottara" are meritul de a nu fi restrîns sfera de idei a piesei şi de a nu o fi sărăcit de toate aceste implicaţii ori chiar contradicţii. Punînd în scenă *Scaunele*, George Rafael s-a preocupat să scoată în relief amestecul deconcertant de tragic şi de comic al piesei şi se poate spune că a izbutit pe linia unei remarcabile limpezimi şi simplităţi. Regizorul s-a ferit să alăture imaginilor piesei propriile sale ima-

www.cimec.ro

Ileana Predescu (Bătrîna), Nicolae Wolcz (Oratorul), Constantin Rauţchi (Bătrînul)

gini despre piesă şi să creeze, prin suprapuneri, o complicată şi inutilă algebră. Şi a procedat cum nu se poate mai bine, căci nu credem că *Scaunele* suportă artificii scenice. A lăsa textul să vorbească singur e şi aceasta o dovadă de tact artistic... Şi de cultură. Totul stă, în această piesă, în ritmul cinematografic în care se perindă cele mai opuse stări de suflet, în alternarea tăcerilor cu o agitaţie mecanică, în trecerea de la momente searbede şi moarte la altele cînd tensiunea atinge paroxismul. Actorii au fost astfel îndrumaţi încît să dea impresia unor fiinţe de o superficialitate iremediabilă, vecină cînd cu emoţia, cînd cu nerozia, reduşi la un schelet de simţăminte devenite ticuri şi de ticuri devenite simţăminte. Regia a ştiut să arate că viaţa lor e o reprezentare a acestui nonsens, a minciunilor, a păcălelilor, a iluziilor sub care se ascunde un pustiu.

Spectacolul Teatrului „Nottara" (scenografia Dan Nemţeanu) se desfăşoară într-un cadru nud, fără ornamente, părăginit, între ziduri cenuşii. Nenumărate uşi se deschid spre nicăieri, parcă pentru a sugera fiecare că aceste porţi sînt iluzorii, că toate nu duc niciunde. Personajele ies printr-o uşă, intră prin alta, fac mecanic, de nenumărate ori, înconjurul acestei camere goale, unde privirea nu găseşte nici un punct de reper, nici un obiect pe care să se odihnească, şi unde doar scaunele există, dar şi ele pentru a evoca nişte fantome şi un vid pe care nu ai cum să-l populezi. Impresia e copleşitoare.

În rolul bătrînei, Ileana Predescu demonstrează încă o dată virtuţile unei actriţe cu sensibilitate bogată, cu imaginaţie liberă, dotată cu o mare supleţe artistică. Ea a izbutit să joace pe toate laturile un rol în care trebuia să sublinieze cu luciditate ceea ce înseamnă o conştiinţă stinsă, moartă, un rol în care se trece fulgerător de la melancolie la exuberanţă, solicitînd actriţei cînd o spontaneitate candidă, cînd puterea de a sugera imaginea uzurii cu convenţiile sociale. Ileana Predescu evoluează cu rafinament pe

www.cimec.ro

hotarul foarte delicat al unui personaj-paiaţă, despre care te întrebi mereu dacă e real sau fals, fiind totdeauna verosimil.

Pe bătrîn l-a interpretat Rauţchi, actor original, inventiv, scoţînd la iveală, în primul rînd, vanitatea şi meschinăria iluziilor care l-au călăuzit o viaţă întreagă, îngîmfările, suspinele, egoismul, dorinţa de a se elibera de o inferioritate socială. Jocul său a avut ceva din costumul bălţat al unui bufon tragic, lipsit de un rege căruia să-i slujească, să-i agrementeze plictisul, să-l urască, să i se opună. Un bufon fără un suveran, împăcat cu urîtul existenţei, ocupînd centrul scenei şi covîrşit de vanitatea acestei împrejurări.

O apariţie stranie o prilejuieşte oratorul (Nicolae Wolcz), acest personaj vetust şi ridicol, incapabil să articuleze un cuvînt şi zbătîndu-se dramatic între propriile sale bîiguieli, închis pentru totdeauna în lumea unor formule sortite să rămînă oculte. Din păcate, aşa cum ni-l prezintă regizorul, el se denunţă prea devreme şi efectul de surpriză este mult diminuat.

* * *

Spectacolul Teatrului „Nottara" ne prilejuieşte cunoaşterea exactă a unui scriitor care discută mereu în opera sa despre sensul existenţei umane, încercînd să adune în piesele lui, ca într-o arcă biblică, cele mai diverse cupluri (Bérenger şi Daisy din *Rinocerii*, El şi Ea din *Delir în doi*, Bérenger şi Regina tînără în *Regele moare*), pentru a constitui un nou univers artistic.

B. Elvin

www.cimec.ro

sensul situației comice

Cu *Billy Mincinosul* de Keith Waterhouse și Willis Hall, Teatrul Muncitoresc C.F.R. Giulești aduce în circuitul teatral o nouă piesă din dramaturgia furioșilor englezi, de care mai multe dintre teatrele noastre se arată, în această stagiune, interesate. E drept, textul nu are forța și profunzimea operelor importante ale curentului, situîndu-se, cu tot succesul de public ce l-a consacrat, printre piesele micuțe, mai ales amuzante, construite mai mult pe situație decît pe ideea dramatică. Dar alegerea nu este lipsită de merit, pentru că există, în unghiul de vedere pe care îl oferă scrierea, un grăunte de originalitate: pe fondul tern al mediului descris de întreagă această dramaturgie (conturat, poate, cu și mai multă minuție neorealistă), visînd să evadeze, nu se profilează o personalitate excepțională. Într-adevăr, Billy, adolescentul neadaptat, nu are nimic din datele unui erou; el nu e nici măcar un revoltat, și, dacă își consumă zilele în mărunte negații succesive, e pentru că permanenta stare de refuz, de opoziție, îi oferă iluzia că se ridică deasupra cotidianului amorf, meschin. De fapt, Billy e un fals Jimmy Porter, un fals „furios", un impostor. Protestul lui ostentativ nu are nimic din vibrația intelectuală și din patetismul sincer pînă la durere, prin care prototipul „tînărului furios" izbutea să reprezinte drama unei generații. Billy e o ființă fragilă și măruntă, care nu iubește munca și detestă răspunderile. Fronda lui anticonvențională se învecinează îndeaproape cu lenea, cu o foarte relativă concepție despre cinste: la serviciu se poartă irresponsabil, acasă e de o obrăznicie insuportabilă, cu fetele — de o lașă inconsecvență. Toate astea nu-i pot aduce decît dezaprobare și necazuri; de aceea, mica lui viață e un lanț de hărțuieli: un șir de „creditori morali" — în persoana mamei, a tatălui, a Barbarei și a Ritei — îl urmăresc tot timpul cu reproșuri. Iar el, dimpotrivă, are nevoie de o aureolă, de un public de admiratori, de o atmosferă de permanentă euforie. Pentru asta construiește în jurul său mitul tînărului neînțeles, atras de o irezistibilă chemare către o viață interesantă și boemă, către destinul romantic de scriitor. În echilibru instabil pe pragul evadării către această viață, încercînd să amîne mereu clipa „saltului mortal", Billy minte, minte neîntrerupt, cu naivitate dar și cu farmec, și fantezia — singurul lui dar — îl ajută. Pînă cînd ușa se deschide, cineva — fata pe care o iubește — îl îndeamnă să pornească la drum, și Billy e nevoit să recunoască falsul: căci îi lipsește energia oricărui început, a oricărei înfăptuiri pozitive, îi lipsește curajul de a se bizui pe sine însuși și de a lua în piept existența, cu toate greutățile ei. Întorcîndu-se la traiul meschin pe care-l urăște, el își acceptă, ca inevitabilă, ratarea.

Billy Mincinosul există, de fapt, prin originalitatea personajului central; „fundalul" și relațiile create în jurul său sînt departe de a fi la fel de interesante și de vii. Considerat însă ca portret al revoltei mimate, își justifică înscrierea în repertoriu și oferă chiar perspectiva unui spectacol interesant pentru publicul tînăr al teatrului, căci conține elementele unei dezbateri despre responsabilitate socială și despre individualism, pune în discuție personalitatea, talentul, căile de realizare umană. Tendința sa de a deromantiza ceea ce se poate ascunde — meschin, ridicol, chiar insalubru — sub acoperămîntul fra-

---

Teatrul Muncitoresc C.F.R.: BILLY MINCINOSUL de Keith Waterhouse și Willis Hall. Regia artistică: Mihai Dimiu. Decoruri: Sanda Mușatescu. Costume: Eugenia Bassa Crîșmaru. Distribuția: Corneliu Dumitraș (Billy); Corado Negreanu (Geoffrey); Alexandra Ianu Pascu (Alice); Nelly Nicolau-Ștefănescu (Florence); Athena Demetriad și Mariana Mihuț (Barbara); Violeta Andrei (Rita); Mariana Mihuț și Athena Demetriad (Liz); Traian Stănescu (Arthur).

www.cimec.ro

zelor emfatice trimite, cu aplomb satiric, la pseudomiturile „dernier cri" pe care şi le construieşte tineretul occidental, atunci cînd se află pradă dezorientării : cultul Beattles-ilor, de pildă, ce se opreşte, la fanaticii săi, la suprafaţa modului de viaţă dezordonat (printre altele, Billy evită, programatic, apa şi săpunul, şi nu-şi lustruieşte ghetele). Condiţia izbutirii spectacolului este valorificarea tocmai a acestor elemente şi trecerea pe planul doi a ceea ce este banal şi mărunt în text. Teatrul Muncitoresc C.F.R. Giuleşti a ocolit însă implicaţiile amărui ale acestei viziuni şi a preferat o interpretare din zona comediei celei mai obişnuite. Pe scenă trăieşte deci acţiunea ca atare, faptul mărunt, dezbrăcat de orice subtext. Billy e pur şi simplu un ştrengar foarte prost educat, un încurcă-lume care născoceşte din obişnuinţă, exasperînd — fără să aibă vreun motiv limpede — pe toată lumea. Cicălelile familiei (altfel minuţios portretizată de Nelly Nicolau-Ştefănescu, Corado Negreanu şi Alexandra Ianu-Pascu), amănuntele atmosferei stătute a casei ocupă un loc prea mare în economia spectacolului, deplasînd accentele şi ridicînd pe primul plan chestiunea adolescentului refractar normelor curente de educaţie. Această răsturnare de planuri, ce întunecă perspectiva asupra evoluţiei personajului principal, se agravează printr-un foarte lung şi dezagreabil episod

Violeta Andrei (Rita), Cornel Dumitraş (Billy) şi Alexandra Ianu Pascu (Alice)

www.cimec.ro

consacrat coflictului provocat de apariţia Ritei : probabil din dorinţa de a da culoare şi vioiciune, rolul a fost conturat cu maximum de stridenţă. Ceea ce Rita trebuia să aducă în scenă era o ambiguitate a intenţiilor, o impertinenţă „înfiptă", aura „de scandal" a fetei de bar cu aventuri întîmplătoare, distonînd cu timiditatea simplută şi călduţă a Barbarei. Cu concursul unei traduceri foarte discutabile din punctul de vedere al calităţii literare (Victoria Gheorghiu), argot-ul pe care îl foloseşte actriţa (Violeta Andrei) capătă însă o nedeghizată vulgaritate ; i se armonizează, cu întristătoare consecvenţă, o mişcare scenică la fel de apăsat trivială. Spectacolul coboară aici spre descrierea îngroşată a unui mediu vag „lumpen", în care nu-şi găseşte în nici un fel locul subtila dramă a automistificării din laşitate şi lene. Abia în penultima scenă, a întîlnirii dintre Billy şi Liz, ghicim o mică parte din sensurile pe care le conţine această „aventură ratată" care e viaţa lui Billy, şi întrezărim ce putea să transmită piesa.

Cîţiva actori tineri se întîlnesc în spectacol : Athena Demetriad (Barbara), compunînd atent, cu un efort care se cam simte, dar cu real simţ al echilibrului. Mariana Mihuţ (Liz), anunţînd din nou, într-o schiţă de rol, factura deosebită a temperamentului ei, căci împrăştie, cu scurta-i apariţie, plictiseala instalată pe scenă şi în sală, şi sugerează tărîmurile unei existenţe libere, semi-fantaste ; actriţa are talentul de a da acuitate sentimentelor cu un simplu surîs amar şi şters. Traian Stănescu (Arthur) îşi caracterizează personajul foarte discret, parcă în treacăt, dar atitudinea detaşată, indiferenţa impregnată de cruzime nu sînt lipsite de trimiteri la un profil de generaţie. În sfîrşit, protagonistul, Cornel Dumitraş, apare ca foarte înzestrat pentru rol ; el are vervă, mobilitate a spiritului, un haz simpatic şi dezarmat, ştie să deseneze cu fineţe nostalgia, visul, renunţarea... Din toate astea se înfiripă un Billy viu şi năstrușnic, care, dacă nu e cel pe care l-am descifrat în piesă, nu e mai puţin un personaj de teatru rotund şi logic — în viziunea limitată pe care o oferă spectacolul.

În această componenţă, echipa s-ar fi putut desigur apropia mai mult de substanţa ideii dramatice, dacă regia (Mihai Dimiu) ar fi solicitat-o în acest sens şi i-ar fi oferit un orizont mai cuprinzător asupra destinului personajelor. E drept că stagiunea se desfăşoară, la Teatrul Muncitoresc C.F.R., sub semnul vieţii nomade : reprezentanţiile au loc mereu în alte săli, pe alte scene, ca într-un turneu fără sfîrşit, în care actorii trebuie să se adapteze, de fiecare dată, altor condiţii. Cu oricîtă bunăvoinţă am privi însă montarea, nu putem atribui deficienţele ei unor fluctuaţii determinate de aceasta ; este evident că ele ţin de structură şi că spectacolul a fost conceput cu exigenţe reduse, fiind socotit în categoria comediilor „care merg de la sine", fără să aibă nevoie de o idee artistică viabilă şi fără să vizeze vreun ţel. Nu e pentru prima dată cînd ne întîlnim cu acest mod de a configura activitatea scenei giuleştene : şi în trecutele stagiuni am asistat la asemenea „pauze", strecurate printre spectacolele importante, care au dat teatrului prestigiul său. Dar dacă, după un *Arturo Ui* violent şi plin de sevă, se joacă trei-patru spectacole terne, chiar de un gust îndoielnic (să zicem, *N-avem centru înaintaş, Gaiţele, Pădurea împietrită)* ; dacă, după un vodevil strălucind de graţie şi umor, construit cu un remarcabil simţ al stilului *(Pălăria florentină)*, se reprezintă un *Billy* lipsit de ambiţii, trebuie să recunoaştem că teatrul trăieşte pe două planuri : în reprezentaţii în care cheltuieşte maximum de combustie intelectuală şi prin care îşi asigură un loc de cinste în mişcarea noastră teatrală, şi în altele „de uz curent", un fel de hrană pentru zile de post, despre care nu se prea vorbeşte, dar în schimb se vînd bilete la casă. Poate că n-ar fi rău ca teatrul să se întrebe cui sînt destinate aceste spectacole „de relaxare", şi dacă nu cumva existenţa lor se răsfrînge, pînă la urmă, asupra însuşi nivelului de exigenţă al publicului, pe care se străduieşte de 20 de ani, cu real succes uneori, să şi-l formeze... Căci aceiaşi sînt spectatorii cărora li se pretinde discernămînt, putere de selecţie, gust subtil, receptivitate, şi cei cărora li se oferă un mod ieftin de distracţie, comedii minore, concepţii regizorale aplatizante, gag-uri răsuflate. Problema se pune chiar mai categoric pentru o instituţie menită să fie inima vieţii culturale dintr-un cartier muncitoresc decît pentru teatrele din centru, care-şi împart aproximativ egal publicu' iarg ; aici există o anumită constanţă în relaţiile dintre scenă şi sală, pe care nimeni nu-şi poate îngădui s-o neglijeze. Şi nu e inutil ca asemenea adevăruri cunoscute să fie reamintite acum, pentru ca redeschiderea sălii să marcheze intrarea într-o etapă în care montarea cea mai modestă să angajeze în aceeaşi măsură onoarea teatrului.

I. P.

www.cimec.ro

Cartea de teatru și cerințele culturii populare

S-a vorbit și s-a scris de multe ori despre necesitatea cărților de teorie, critică și istorie teatrală. Apelurile au rămas însă fără urmări. În librării continuă să apară, aproape exclusiv, monografii și memorii de actori dintr-un trecut mai apropiat sau mai îndepărtat. Singurul volum de critică publicat în ultima vreme [1] a ieșit de sub tipar după ce se crease un decalaj între problemele dezbătute de autorii lui și nivelul unei mișcări teatrale aflate în permanentă evoluție. Piesele noi, românești și străine, care n-au avut norocul de a fi tipărite în reviste — și se întîmplă destul de rar, mai ales cînd e vorba de dramaturgia străină, ca redacțiile să ia asemenea inițiative —, circulă în manuscris, parcurgînd în cel mai fericit caz traiectoria închisă a lumii cunoscătorilor. Un singur eveniment poate fi înregistrat: apariția primului album de scenografie românească, apariție care a echivalat cu o foarte tîrzie consacrare editorială a puternicei noastre școli de scenografie. Dar nici dezvoltarea istorică a plasticii de scenă, nici analiza momentului ei actual, nici cercetarea științifică a celor mai valoroase creații de decor și costum nu puteau fi cuprinse în cadrul restrîns al unei ediții lucrată cu multă grijă pentru calitatea grafic-decorativă — dar concepută neanalitic, informativ.

Iată de ce, vorbind despre cartea de teatru, este util să părăsim planul dezbaterilor vagi, generale, atacînd discuția direct și concret.

Să ne oprim puțin asupra tipăriturilor moderne și puține la număr, pe care, totuși, editurile (mai precis, Editura „Meridiane") le consacră scenei. Este vorba de amintitele memorii și biografii de actori. Scrise mai inspirat sau mai puțin inspirat, întemeiate pe studii aprofundate sau pe informații sumare, aceste lucrări — ca unice publicații destinate iubitorilor de teatru — aduc mărturie despre o anumită mentalitate care vede în teatru în primul rînd actorul (numai două monografii au fost consacrate unor personalități regizorale), ca și cum arta scenică românească de ieri și de astăzi ar prezenta aproape exclusiv interesul unor interpretări izolate, ca și cum teatrul modern nu s-ar

[1] „Teatrul în contemporaneitate", Editura „Meridiane".

www.cimec.ro

constitui în primul rînd din contopirea și armonizarea unui întreg complex de profesii multilaterale.

O asemenea orientare este dăunătoare, nu numai pentru că ignorează tot ce face puterea teatrului nostru actual, dar și pentru că pornește de la o viziune fragmentară asupra creației scenice. Astfel dirijată, activitatea editorială de pînă acum dovedește că redactorii editurilor sînt străini de viața teatrală ; așa se explică de ce, deocamdată, așa-zisa carte de teatru există la noi, atît cît există, înafara realității, înafara preocupărilor mari ale muncii scenice. Fără îndoială, studiul despre personalitate și arta actorului — studiul, nu amintirea duioasă și exclamația naivă ! — rămîne la fel de interesant ca oricînd, dar el are valoare numai dacă este elaborat din perspectiva concepțiilor estetice ale prezentului, care văd în teatru — e păcat că trebuie să amintim asemenea adevăruri banale — o artă *colectivă*.

* * *

Așadar, ce fel de cărți de teatru așteptăm ?

În majoritate, realizările dramaturgiei noastre contemporane încep să intereseze editurile după un interval destul de mare de la premieră ; publicarea pieselor românești de teatru nu se constituie sistematic, regulat, și nu ține seama de relația dintre dramaturgie și spectacol. Volumele de piese ar căpăta un interes mult mai mare dacă ar apărea periodic și dacă ar fi însoțite de selecții de cronici, proiecte regizorale și puncte de vedere legate de cariera scenică a lucrărilor date și de influențele și rolul lor în ansamblul fenomenului artistic contemporan. În felul acesta, editurile ar putea contribui activ la dezvoltarea dramaturgiei noastre noi, intervenind ca un factor stimulator în evoluția literaturii teatrale.

În ce privește marea dramaturgie universală contemporană, activitatea editurilor este încă sporadică și neorganizată. Singura antologie care a apărut — cea consacrată teatrului francez de astăzi — cuprindea unele piese cunoscute de public și altele cu ecou relativ redus în actualitatea teatrală. Texte ale marilor dramaturgi, care au determinat evoluția teatrului francez în ultimele decenii, piesele importante ale lui Eugen Ionescu, Sartre, Camus, continuă să fie inaccesibile, deși traduceri există și multe dintre ele sînt jucate sau intră în proiectele de repertoriu. Dramaturgii contemporani de seamă din țările socialiste nu figurează pe listele de proiecte editoriale (Volodin, Kruczkowski, Mrozek, Kochout, Havel, Karvas). Din teatrul clasic al revoluției — Maiakovski, Gorki, Vișnevski — nu au mai apărut de mult ediții noi. Impresionanta operă dramatică a scriitorului comunist Bertolt Brecht este reprezentată numai prin cele cinci piese publicate mai demult (patru tipărite în volum și una separat) și de la aceste ediții, cu destule deficiențe de traducere, nu s-a mai făcut nimic pentru a lărgi suprafața de contact dintre creația acestui dramaturg și cultura spectatorului. Teatrul american din secolul XX, cu pleiada lui de autori de mare popularitate (Eugene O'Neill, Saroyan, Tennessee Williams, Arthur Miller, Edward Albee), teatrul nou atît de interesant din Germania (Peter Weiss, Rolf Hochhuth, Martin Walser, Fritz Hochwalder, Peter Hacks, Heinar Kipphardt), dramaturgia lui Max Frisch, a lui Dürrenmatt, teatrul englez progresist al „furioșilor" — Osborne, Wesker, Shelagh Delauney — iată cîteva din punctele principale de reper ale peisajului dramatic actual. Or, la noi, în acest domeniu, s-a publicat pînă acum o singură culegere din opera lui Dürrenmatt.

Date fiind curiozitatea și receptivitatea mare a publicului față de fenomenul teatral contemporan, ca și amploarea și intensitatea dezbaterilor care se desfășoară la noi, edițiile însoțite de ample studii și comentarii critice sînt mai mult decît necesare ; ele pot juca un rol constructiv în delimitarea și aprecierea pozițiilor ideologic-artistice care se confruntă și se înfruntă astăzi în teatrul universal. Nu putem ignora, nu putem face abstracție, de pildă, de evenimentul artistic interesant pe care îl constituie opera lui Samuel Beckett în ansamblul artei conteporane (o asemenea atitudine ar fi potrivnică cerințelor de elementară informare culturală) ; dar nici nu putem prezenta publicului aceste scrieri fără să le comentăm, să le analizăm, fără să expunem limpede și hotărît, în raport cu ele, punctul de vedere al esteticii noastre socialiste. În asemenea cazuri, simpla prefață sau studiul de închidere a ediției nu pot să acopere decît în parte dificultățile apropierii față de un fenomen de artă complex : mult mai eficiente, din punctul de vedere al propagandei comuniste cultural-estetice, pot fi culegerile însoțite de studii ample și amănunțite, elaborate anume pentru a înlesni întîlnirea cititorului cu un creator dificil și a afirma atitudinea criticii și a oamenilor de teatru din țara noastră în raport cu fenomenul creației contemporane.

www.cimec.ro

Firește, editurile au de recuperat. în general, o rămînere în urmă destul de mare în raport cu literatura universală contemporană. Dar este greu de înțeles de ce, cînd se fac eforturi pentru depășirea acestui neajuns în roman și poezie, redactorii manifestă atîta indiferență față de dramaturgie, una din ramurile cele mai active și mai bogate ale scrisului contemporan.

Dacă ne îndepărtăm de prezent, în domeniul dramaturgiei universale de mare prestigiu, imaginea nu apare mult mai fericit luminată. Cu excepția lui Cehov și Gorki, personalitățile care au determinat schimbarea structurilor dramatice la granița dintre secolele XIX și XX — Ibsen, Strindberg, Shaw și Pirandello — sînt absente sau foarte slab reprezentate în aria publicațiilor ; unele din ele, înfățișate odată prin cîteva titluri, au ieșit din preocuparea editurilor mult înainte ca dimensiunile creației lor să ajungă într-adevăr cunoscute (G. B. Shaw). Un clasic de o tulburătoare actualitate ca Georg Büchner rămîne cu totul străin de public. Dramaturgii din epoca de aur a teatrului spaniol sau cei care au urmat commediei dell'arte, în Italia, ca Goldoni, Gozzi, scriitori francezi importanți din secolele XVIII și XIX, ca Marivaux, A. de Musset rămîn slab prezentați.

* * *

Domeniul în care lipsa cărții de teatru se simte cel mai acut este însă arta spectacolului.

Subliniind încă odată un adevăr afirmat frecvent, dar care nu a intrat încă îndeajuns de activ în opinia publică — și anume faptul că arta spectacolului a atins la noi un grad de dezvoltare deosebit de înalt, că puține țări din lume se pot mîndri cu o atît de variată și energică desfășurare de forțe în scenografie și regie —, nu facem decît să atragem atenția asupra decalajului dintre practica teatrului și reflectarea ei în critică, istorie și teorie. Inițiativele, descoperirile, realizările scenografilor, regizorilor, actorilor nu sînt încă fixate științific în memoria publicului și experiențe de o valoare incontestabilă își consumă existența fără ca învățămintele lor să fie valorificate pînă la capăt. Redacțiile editurilor nu prețuiesc îndeajuns succesele noastre, nu știu să culeagă roadele unei munci de înaltă ținută, nu dau respectul cuvenit unei arte viguroase și noi, care s-a constituit, în cea mai mare parte, în anii României socialiste și care demonstrează concret, prin realizări de netăgăduit, vitalitatea culturii noi în țara noastră.

Am auzit adeseori pe oamenii noștri de teatru, reveniți din diferite călătorii, plîngîndu-se că reușitele mișcării noastre teatrale sînt prea puțin cunoscute, că succesele noastre — care ar putea să susțină cu strălucire un punct de vedere propriu în concertul preocupărilor din lumea actuală — nu izbutesc să se impună numai pentru că nu sînt îndeajuns de eficient consemnate și studiate. Nu este vorba aici numai de o mîndrie patriotică întru totul justificată, este vorba și de necesitățile dezvoltării teatrului. Lipsit de studiul critic amplu, de cercetarea istorică aplicată și de investigația teoretică perseverentă, spectacolul nostru evoluează mai mult empiric. Teatrul nostru întîmpină dificultăți în procesul de autodefinire în raport cu marile direcții ale artei universale de astăzi. Nu putem intra în dialog cu realitățile de pe marile scene din lume, nu putem să ne manifestăm „la nivel mondial" cît timp nu stabilim un schimb permanent de informații și opinii cu gîndirea teatrală de pretutindeni, atît prin consemnarea și sintetizarea experiențelor noastre, cît și prin cercetarea realizărilor de pretutindeni.

Din acest punct de vedere nu este greu să dovedim cît de utilă ar fi o cercetare istoric-critică a spectacolului românesc contemporan, cercetare în spirit constructiv, fără concesii făcute prestigiilor lipsite de acoperire, fără încercări de a cita și a măguli pe toată lumea. Ieșirea din așa-numitul naturalism, constituirea școlii de scenografie, cristalizarea treptată a unei noi regii românești, evoluția Teatrelor Naționale, creșterea mișcării teatrale din țară, formarea ansamblurilor organizate pe principiile afinităților comune, diversificarea modificărilor expresive —, iată care ar putea fi, în mare, punctele nodale ale unor asemenea studii. Se spune (chiar și în discuțiile purtate în cadrul anchetei prezente în ultimele noastre numere) că aria de acțiune a criticii, istoriei și teoriei de teatru este prea restrînsă ; editurile ar putea să contribuie hotărîtor la rezolvarea acestor probleme mult dezbătute, intensificînd și stimulînd activitatea criticii, creînd posibilități mai largi și mai diverse de lucru în acest domeniu.

O culegere de texte alese din ziarele și revistele ultimelor decenii ar putea să ilustreze și să aprofundeze opera de istorie a spectacolului contemporan în țara noastră. Adunate la un loc, dezbaterile, confruntările, schimburile de opinii care au însoțit maturizarea artei scenice ar constitui un fel de sinteză vie a dezvoltării gîndirii teatrale românești. Documentele acestea ar căpăta și mai multă valoare, dacă ar fi însoțite de

www.cimec.ro

comentarii care să revină asupra momentelor importante, reevaluîndu-le din perspectiva prezentului şi clarificînd astăzi sensul unor evenimente care, la vremea lor, nu au fost întotdeauna apreciate just. S-ar obţine astfel nu numai o recapitulare a punctelor de vedere care s-au ciocnit în devenirea artei dramatice, dar şi o perspectivă de ansamblu care ar avertiza împotriva unor greşeli şi confuzii din trecut şi ar preveni într-o măsură repetarea lor.

De o necesitate evidentă sînt albumele de scenografie, nu ca raritäţi, ediţii excepţionale de lux, ci ca instrumente curente de lucru, scoase periodic de sub tipar. Instructive pot fi şi cărţile de format mai mic, mai puţin ambiţioase. Publicaţii-miniatură, consacrate cîte unui subiect restrîns şi lucrate operativ, ar putea să intervină activ în dezbaterile teatrale, îndeplinind un rol important în propaganda culturală de fiecare zi. O colecţie de prezentări ale marilor animatori, începînd de la Gusti pînă la Ion Sava — priviţi nu din unghiul evocării pioase, aşa cum s-a întîmplat cu ediţiile dedicate acestei teme pînă acum, ci din perspectiva evoluţiei profesiei teatrale —, şi continuată în prezent prin analiza critică a activităţii unor iniţiatori de grupuri şi atitudini în teatrul nostru contemporan — Beligan, Ciulei, Brătăşanu, Bortnovschi —, ar putea să refacă, în ansamblu, imaginea căutărilor care au contribuit la crearea spectacolului românesc modern. Interesantă ar putea să devină şi o colecţie destinată exclusiv spectacolelor memorabile şi alcătuită din albume foarte abundent ilustrate şi amănunţit comentate, care să fixeze imaginea montărilor celor mai însemnate de pe scenele noastre. Fără îndoială, mai există multe subiecte pasionante şi multe forme atractive care să îngăduie cărţii de teatru să devină o armă eficientă în propaganda realizărilor teatrului nostru şi în dezbaterea sensurilor şi perspectivelor.

* * *

Foarte puţin cunoscută este deocamdată teoria generală teatrală, mai precis spus, acea estetică practică a scenei care a fundamentat evoluţia teatrului contemporan în lume. Înafară de scrierile lui Stanislavski şi de un mic volum, mai mult liric decît teoretic, al lui Jean Louis-Barrault, spectatorii se văd excluşi de la iniţierea în lumea de generalizări, vastă şi plină de învăţăminte, pe care au elaborat-o marii oameni de teatru din secolul nostru, încercînd să lămurească problemele profesiei. Enumerarea de titluri şi autori care, în mod firesc, ar fi trebuit să fie la îndemîna cititorului, poate deveni extrem de lungă.

Eseurile lui Gordon Craig, memoriile lui Antoine de la Teatrul Liber, scrierile lui Adolf Appia, „Teatrul teatral" al lui Meyerhold, însemnările şi articolele lui Tairov, amintirile despre Vahtangov, notaţiile lui Dullin, Jouvet şi Cocteau, studiile lui Piscator, inepuizabila operă teoretică a lui Brecht — iată cîteva din lucrările pe care se întemeiază cultura spectacolului. Cu real folos ar putea să figureze în diferite antologii mărturiile realizatorilor contemporani, de pildă, interviurile şi articolele lui Peter Brook, expunerile lui Tovstonogov şi ale lui Giorgio Strehler, opiniile lui Planchon, comentariile de regie şi scenografie ale talentaţilor oameni de teatru din Polonia, documentele de valoare unică ale interesantei şcoli de scenografie din Cehoslovacia.

Se ştie că în vremea noastră, cam de la începutul secolului, arta spectacolului a redescoperit manifestări de teatru dintr-un trecut mai îndepărtat, căutînd în ele surse de inspiraţie, cu aceeaşi curiozitate cu care a început să exploreze uriaşa experienţă teatrală a ţărilor asiate. Cercetările despre commedia dell'arte, teatrul elizabethan, misterul medieval, reprezentaţia antică sau studiile dedicate spectacolului chinez, japonez şi hindus reprezintă nu numai un punct de atracţie, dar şi o bogată sursă de alimentare a muncii scenice noi.

Recapitularea riguroasă, sistematică a teoriilor spectacolului elaborate de clasici (Riccoboni, Diderot, Goethe, Wagner ş.a.m.d.) devine şi ea deosebit de utilă într-un moment în care cultura actului teatral ne preocupă atît de mult. Importantă este şi cunoaşterea aprofundată a experienţelor profesionale care nu pot fi trecute cu vederea ; de pildă, marile realizări ale scenografilor din diferite ţări.

Studiul aplicat asupra literaturii teatrale capătă o deosebită eficienţă atunci cînd descoperă perspective noi sau furnizează date pentru modalităţi inedite de punere în scenă.

www.cimec.ro

O montare Shakespeare care nu se sprijină afirmativ sau polemic pe cîştigurile shakespeareologiei clasice şi moderne nu poate să constituie un act de cultură. Dialogul dintre sală şi scenă devine dificil atunci cînd regizorul şi actorii se bizuie pe un sistem de argumentaţie şi analiză necunoscut spectatorului. De aceea, marii comentatori din toate timpurile trebuie să ajungă la îndemîna publicului. Antologia publicată la sărbătorirea cvadricentenarului joacă deocamdată numai rolul unui prim ghid (şi acela cu destule scăpări şi neajunsuri), ea se cere urmată de culegeri care să acopere lacunele existente în prezent în critica şi teoria textului shakespearean. Din această sferă a literaturii nu pot să lipsească interpretările mai noi. Putem să fim de acord cu Jan Kott sau să respingem opiniile lui, putem să acceptăm sau să contestăm interpretările lui Fluchère sau ale lui Wilson-Knight ; dar nu ne este îngăduit să facem abstracţie de asemenea poziţii, fundamentale în evoluţia perspectivelor asupra teatrului marelui elizabethan, după cum nu se cuvine să ignorăm punctele de vedere expuse de T. S. Eliot în această dezbatere.

Teatrologia modernă devine pe zi ce trece mai bogată. Esslin, Gassman, Pronko, Gouhier, Bentley, Tynan şi mulţi alţii care s-au devotat esteticii scenei pot furniza un material vast, din care, desigur, s-ar putea selecţiona fragmente utile. Sîntem obligaţi să oferim publicului un material informativ cît mai bogat asupra fenomenului teatral contemporan şi, de multe ori, punctele de vedere ale teatrologilor de frunte din lume ne pot folosi în elucidarea unor probleme, fie că le acceptăm, aşa cum sînt formulate, fie că, respingîndu-le, ne afirmăm mai limpede şi mai documentat propria noastră poziţie.

Este fără îndoială un program vast. Dar nu trebuie să uităm că ne aflăm într-o ţară cu 40 de teatre active, că, seară de seară, mii de oameni din zeci de oraşe umplu sălile de spectacol, că însăşi condiţia de largă dezvoltare a teatrului nostru presupune şi obligă la largă propagandă de masă, impune o arie amplă de cultură populară. O bibliotecă de propagandă a esteticii şi culturii teatrale este foarte necesară (în sensul în care în proză funcţionează, de pildă, Biblioteca pentru toţi). Criteriul care poate să devină cel mai eficient în această privinţă este acela al accesibilităţii partinice mobilizatoare, în sensul cel mai înalt al termenului, ca putere de atracţie, forţă de concentrare, capacitate de convingere. Cărţile, broşurile, pliantele şi albumele de teatru ar putea să construiască în păturile cele mai largi de spectatori o solidă operă de culturalizare, pornind de la o cunoaştere temeinică a clasicilor şi ajungînd la reflectarea operativă şi eficientă a tuturor evenimentelor importante din evoluţia actuală a regiei, scenografiei, artei actorului, tehnicii şi arhitecturii teatrale.

O editură care mai are multe alte obligaţii, în speţa Editura Meridiane, nu poate face singură faţă atîtor răspunderi şi îndatoriri. Poate că nici eforturile conjugate ale editurilor care urmăresc problemele de literatură nu vor izbuti să rezolve în timpul necesar carenţele existente. Poate că ar fi bine să examinăm, în perspectiva cerinţelor de astăzi, posibilitatea de înfiinţare a unor edituri de teatru. Poate că s-ar putea organiza o editură aparte pentru problemele de cultură teatrală şi cinematografică. Oricum, cartea de teatru nu este pentru noi un lux, un capriciu intelectual, ci ea reprezintă o necesitate principială a progresului într-una dintre cele mai active şi mai populare ramuri ale artei româneşti.

A. M. N.

www.cimec.ro

PAUL-LOUIS MIGNON

Păreri despre teatrul francez

Paul-Louis Mignon, președintele Sindicatului criticilor de teatru din Franța, ne-a împărtășit, cu ocazia vizitei în țara noastră, unele păreri legate de viața teatrală pariziană.

„Stagiunea trecută a făcut să apară mai net un dublu fenomen care mi se pare caracteristic pentru viața teatrală franceză a ultimilor ani : pe de o parte, teatrul parizian particular, comercial, are din motive economice — aș spune, chiar de economie — o existență tot mai precară. Teatrele particulare susțin că nu pot realiza creații franceze din lipsă de piese, din lipsă de autori, din lipsă de bani. De aceea, directorii afirmă că sînt nevoiți să accepte soluții ce garantează materialmente întreprinderea lor, soluții ce limitează riscurile, și montează, de aceea, în special piese engleze, americane, de așa-zis «succes sigur». Pe de altă parte, continuă să se impună un teatru de ambiții culturale, ca de pildă Teatrul Național Popular, teatru subvenționat, în jurul căruia s-a grupat un public nu numai fidel, dar și în plină dezvoltare. Acest gen de teatru nu se plînge că n-ar exista autori contemporani ; în el se realizează cu regularitate spectacole cu piese ale unor dramaturgi ca Billetdoux, M. Duras, Jean Genet.

www.cimec.ro

Pînă și teatrul de tradiție clasică, care nu obișnuiește să lanseze dramaturgia contemporană, a început să recurgă la piese noi. Astfel, la Comedia Franceză se montează o piesă a lui Eugen Ionescu, *Setea și foamea*. O activitate susținută au centrele dramatice naționale, acele trupe permanente, subvenționate de stat și de municipalități, care realizează creații de neconceput în sectorul comercial al Parisului. Fenomenul teatral care se observă în «banlieu»-rile pariziene, la Théâtre de l'Est, d'Aubervillier, de Villejuif, de Saint-Denis, nu mai poate fi neglijat.

Un aspect esențial al vieții artistice și culturale din Franța, în momentul de față, îl constituie un proces de reînnoire și în ceea ce privește publicul. Aspectul cel mai interesant îl reprezintă afluența tineretului."

Solicitat să ne vorbească despre criza teatrului, de care se scrie atît de mult, Paul-Louis Mignon a spus: „Problema există. Dar nu așa cum este tratată în presă. De la bun început, trebuie să disociem cele două sectoare teatrale existente: comercial și subvenționat. Primul sector suferă într-adevăr o criză. Al doilea este teatrul de mîine și se află în plină dezvoltare. S-ar putea vorbi mai degrabă de o criză a dramaturgiei. De fapt, aș numi-o «o carență» a dramaturgiei noastre, carență datorită faptului că radioul, televiziunea, ziarele, cinematografia atrag pe creatori care, astfel, nu se mai dedică dramaturgiei. Atracția unui cîștig rapid și facil în domeniile pomenite mai sus, ponderea pe care o are reportajul fac ca teatrul să concentreze mai puține creații ca pe vremuri. Mai există și un alt aspect: o exigență crescută. Animatorii vor piese care să fie la nivelul clasicilor. Nu trebuie să uităm că altădată mizanscena era pe planul doi. Acum, arta spectacolului este pe primul plan și regizorii doresc texte care să le permită materializarea ideilor lor. Am observat că în țara dv. există o practică excelentă, aceea de a da mereu premiere originale, fiindcă numai jucînd multe piese se pot descoperi cele bune. La noi, din păcate, exigența nu merge întotdeuna mînă în mînă cu înțelegerea; din această cauză, colaborarea dintre teatru și autor e redusă. Există o teamă în fața lansării unui nume necunoscut, în fața eventualelor discuții de presă. Desigur, este mai comod să lucrezi asupra unor texte definitive, semnate de nume ce reprezintă o garanție. Dar viața ne demonstrează că încrederea este deseori răsplătită. Astfel s-a întîmplat și cu «cazul» Armand Gatti. După eșecul cu piesa sa, *Crapaud-Buffle*, la teatrul lui Vilar, acest autor n-a mai fost jucat la Paris. Grație însă lui Planchon, A. Gatti, autor de un neîndoios talent, se află din nou pe afișele pariziene. Și sînt convins că acest autor, care nu și-a găsit încă formula definitivă, poate da ceva interesant pe plan mondial — bineînțeles, dacă va fi jucat."

În încheierea interviului nostru, l-am întrebat pe Paul-Louis Mignon ce ne poate spune despre premisele noii stagiuni pariziene. „Actuala stagiune teatrală va aduce, fără îndoială, nume noi de dramaturgi, precum și nume consacrate. Proiecte sînt multe, dar ultimul cuvînt îl au totuși spectatorii."

Irina Vrabie

www.cimec.ro

indice bibliografic | teatrul 1965 (ANUL X)

PIESE DE TEATRU

BĂIEȘU (Ion) — *Ariciul de la „Dopul perfect“*, comedie în șase tablouri și un epilog, nr. 3.
BLAGA (Lucian) — *Anton Pann*, piesă în trei acte, nr. 4.
BRESLAȘU (Marcel) — *Ce-o să fie Bondocel?*, piesă în trei acte, nr. 9.
COSAȘU (Radu) — *Un nasture sau absolutul*, comedie în patru acte, nr. 5.
OPROIU (Ecaterina) — *Nu sînt Turnul Eiffel*, pseudocomedie în două părți, nr. 2.
POPA (Victor Ion) — *Răspîntia cea mare*, piesă în trei acte, nr. 8.
SAVA (Ion) — *Lada*, comedie într-un act, nr. 12.
STORIN (Aurel) — *Cu cine mă bat*, piesă în trei acte, nr. 10.
ȘOVA (Coman) — *Iubesc pe-al 7-lea*, comedie în trei acte, nr. 6.
VOITIN (Al.) — *Tezaurul lui Justinian*, comedie în trei acte, nr. 1.

ARTICOLE, STUDII, REPORTAJE, RECENZII

ANGHELESCU (Marcel) — *Spor la muncă și noi succese*, nr. 10.
BĂLEANU (Andrei) — *Despre experiment*, nr. 11.
BANU (George) — *Însemnări despre teatrul lui George Călinescu*, nr. 5.
BELIGAN (Radu) — *Artist-cetățean*, nr. 2.
BORTNOVSCHI (Paul) — *Decorul de teatru în lume după 1950* (recenzie la volumul editat de I.T.I.), nr. 4.
BORTNOVSCHI (Paul) — *Arhitectură, scenografie, teatru* — Însemnări pe marginea interferențelor dintre două profesii, nr. 9.
BREAZU (M.) și MARINESCU (C.) — *Rolul concepției despre lume în formarea tînărului actor*, nr. 2.
CAZABAN (Ion) — *Ion Sava, căutătorul de teatru*, nr. 12.
COCEA (Dina) — *Ziua mondială a teatrului*, nr. 3.
DIMIU (Mihai) — *„Teatrul românesc în contemporaneitate“* (recenzie), nr. 10.
DUCEA (Valeria) — *Teatrul popular din Rîmnicu-Vîlcea:* pasiune, inițiativă, realizări, nr. 2.
ELVIN (B.) — *Dialogul prezentului cu trecutul*, nr. 10.
ELVIN (B.) — *Două personaje în căutarea unei vieți pierdute* („Scaunele“ de Eugeń Ionescu la Teatrul „Nottara“), nr. 12.
FĂRCĂȘAN (Sergiu) — *Uraja creației*, nr. 7.
IOSIF (Mira) — *Teatrul Mic*, nr. 2.
IOSIF (Mira) — *Tragedia oamenilor singuri* („Oameni și șoareci“ de John Steinbeck pe scena Teatrului Național „I. L. Caragiale“), nr. 5.

www.cimec.ro

IOSIF (Mira) — *De ce Schiller ? De ce „Intrigă şi iubire“ ?* („Intrigă şi iubire“ la Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra“).
IOSIF (Mira) — *Dürrenmatt : „grotescul este un paradox estetic, chipul a ceva fără chip“* („Fizicienii“ la Teatrul de Comedie), nr. 11.
LOVINESCU (Horia) — *Răspunderea dramaturgului,* nr. 1.
MÎNDRA (V). — *Mihail Sebastian şi publicul muncitoresc,* nr. 5.
MÎNDRA (V.) — *Drama de idei şi varietatea expresiei,* nr. 6.
MÎNDRA (V.) — *O piesă inedită : „Răspîntia cea mare“,* nr. 8.
MÎNDRA (V.) — *Premiera unui text memorabil* („Jocul ielelor“ de Camil Petrescu la Teatrul Mic), nr. 11.
MÎNDRA (V.) — *Liviu Rebreanu, dramaturg şi critic dramatic,* nr. 12.
NARTI (Ana Maria) — *Coordonate în dezvoltarea dramaturgiei originale,* nr. 1.
NARTI (Ana Maria) — *Forţa afirmativă a satirei* („Sonet pentru o păpuşă“ de S. Fărcăşan la Teatrul „C. I. Nottara“), nr. 2.
NARTI (Ana Maria) — *Dialog cu şi despre Shakespeare* („Troilus şi Cresida“ de Shakespeare la Teatrul de Comedie), nr. 5.
NARTI (Ana Maria) — *Tot despre munca actorului,* nr. 6.
NARTI (Ana Maria) — *„De-regizarea“ — problema nr. 1 ?,* nr. 10.
NARTI (Ana Maria) — *Aspiraţia spre nou şi inerţiile vechiului* („Vlaicu-Vodă“ de Al. Davila la Teatrul Naţional „I. L. Caragiale“), nr. 11.
N. (A. M.) — *Cartea de teatru şi cerinţele culturii populare,* nr. 12.
NICULESCU (Margareta) — *Calendar UNIMA,* nr. 4.
OPRIŞAN (Horia Barbu) — *Un teatru necunoscut : spectacolul folcloric astăzi,* nr. 9.
PAVEL (Toma) — *Realismul şi categoriile dramatice* (recenzie la volumul „Le théâtre et l'existence“ de H. Gouhier), nr. 2.
PAVEL (Toma) — *Expansiunea necărturărească a grotescului* („Amphitryon 38“ de Giraudoux la Teatrul „Delavrancea“), nr. 7.
PAVEL (Toma) — *Exerciţiu regizoral* („Ubu Roi“ de A. Jarry la Studioul I.A.T.C.), nr. 9.
PAVEL (Toma) — *Anouilh şi mitul antic* („Antigona“ şi „Medeea“ la Teatrul „Nottara“), nr. 12.
PETRESCU (Camil) — *Inedite la „Jocul ielelor“,* nr. 2.
POPOVICI (Ileana) — *Moment şi perspective în stagiunea craioveană,* nr. 3.
POPOVICI (Ileana) — *La apariţia volumului „Teatru“ de Al. Mirodan,* nr. 7.
POPOVICI (Ileana) — *Criteriul distribuţiei* („Vedere de pe pod“ de Arthur Miller la Teatrul Naţional „I. L. Caragiale“).
P. (I.) — *Sensul situaţiei comice* („Billy Mincinosul“ la Teatrul Muncitoresc C.F.R.), nr. 12.
SILVESTRU (Valentin) — *Un dialog posibil despre „Opera de trei parale“. („Opera de trei parale“ la Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra),* nr. 1.
ŞELMARU (Traian) — *În climatul dezbaterii creatoare,* nr. 6.
ŞELMARU (Traian) — *Pasiunea de a construi,* nr. 8.
ŞELMARU (Traian) — *Cronica dramaturgiei originale contemporane* („Omul care şi-a pierdut omenia“ de Horia Lovinescu, la Teatrul „C. I. Nottara“ şi „Nu sînt Turnul Eiffel“ de Ecaterina Oproiu, la Teatrul Naţional din Cluj), nr. 12.
TEODORESCU (Crin) — *Revelaţia începuturilor* (Însemnări despre „Jocul ielelor“ de Camil Petrescu), nr. 2.
TORNEA (Florin) — *„Uicarul“ de Rolf Hochhuth,* nr. 3.
TORNEA (Florin) — *Criteriul fundamental al creaţiei noastre,* nr. 4.
T. (Fl.) — *Un teatru necunoscut. Spectacolul folcloric azi,* nr. 9.

* * *

— — *Oamenii de teatru cinstesc memoria tovarăşului Gheorghe Gheorghiu-Dej,* (articole semnate de Sică Alexandrescu, Marcel Anghelescu, Costache Antoniu, Niki Atanasiu, Geo Barton, Emanoil Petruţ, Radu Beligan, Gr. Vasiliu-Birlic, Şt. Ciubotăraşu, Dina Cocea, Radu Cosaşu, Lucia Demetrius, Miluţă Gheorghiu, G. Dem. Loghin, Radu Penciulescu, Eugenia Popovici, Silvia Popovici, Irina Răchiţeanu-Şirianu), nr. 4.
— — Telegrama adresată C.C. al P.C.R. de către oamenii de teatru din R.P.R., nr. 7.
— — *La înălţimea noii etape,* nr. 7.
— — *Întîmpinînd cel de-al IX-lea Congres al P.C.R.* (Semnează : Costache An-

www.cimec.ro

toniu, Niki Atanasiu, Şt. Ciubotăraşu, Ana Dukasz, Irina Răchiţeanu-Şirianu), nr. 7.
— — *Din raportul C.C. al P.C.R., prezentat de tovarăşul Nicolae Ceauşescu cu privire la activitatea partidului în perioada dintre Congresul al VIII-lea şi Congresul al IX-lea al P.C.R.*, nr. 8.

Comemorarea lui Vasile Alecsandri

CIOCULESCU (Şerban) — *Omagiu*, nr. 9.
MÎNDRA (V.) — *Autorul dramatic şi scena*, nr. 9.
TORNEA (Florin) — *Alecsandri despre teatru*, nr. 9.

A treia ediţie a Festivalului Internaţional de Păpuşi şi Marionete

IAKOB (Max) — *O punte de legătură între naţiuni*, nr. 9.
NICULESCU (Margareta) — *Bine aţi venit şi succes !*, nr. 9.
POPOVICI (Al.) — *Păpuşi, păpuşi lumeşti*, nr. 9.
R. (B. T.) — *Oaspeţi de peste hotare*, nr. 9.
RÎPEANU (B. T.) — *Repoetizare, respiritualizare în arta păpuşarilor*, nr. 11.

DISCUŢII, ANCHETE, INTERVIURI, PORTRETE, MĂRTURII, MEMORII

CARABIN (G.) — *V. Ronea*, nr. 6.
CRIVĂŢ (Dana) — *Interviu cu Radu Beligan şi Liviu Ciulei, despre Congresul al XI-lea al I.T.I., consacrat interpretării moderne a clasicilor*, nr. 8.
EFTIMIU (Victor) — *Ion Şahighian şi Traian Cornescu*, nr. 5.
EFTIMIU (Victor) — *În amintirea lui Victor Ion Popa*, nr. 9.
EFTIMIU (Victor) — *Nottara*, nr. 11.
FIANU (Andriana) — *Cultura teatrului* (de vorbă cu prof. dr. Al. Balaci), nr. 3.
MASSIM (Nicolae) — *Amintiri despre Nicolae Iorga — omul de teatru*, nr. 11.
MUNTEANU (Nicolae) — *Repertoriu: realizări şi proiecte, criterii şi exigenţe.* (Expunere făcută la plenara lărgită a Consiliului teatrelor din C.S.C.A.), nr. 8.
POPOVICI (Ileana) — *Teatrul „Ion Creangă"*. Cu Ion Lucian despre... copilărie şi teatru ; — şcoala spectatorului ; primul spectacol : „Harap alb", nr. 2.
POPOVICI (Ileana) — *Cu Vlad Mugur, noul director al Teatrului Naţional din Cluj, despre...* rostul unui „Naţional". O regrupare de forţe. Un efort de perspectivă. Configuraţia viitoarei stagiuni, nr. 9.
TULBURE (Victor) — *Al. Şahighian*, nr. 6.
— — *La masa rotundă cu colectivul Teatrului din Constanţa*, nr. 1.
— — *Stagiunea văzută de : Dina Cocea, Octavian Cotescu, David Esrig, Gyorgy Harag, Adriana Leonescu, Horia Lovinescu, Valentin Silvestru, Crin Teodorescu*, nr. 7.
— — *Decada în dezbaterea oamenilor de teatru*, nr. 8.
— — *Rolul teatrului în lumea contemporană.* (Ancheta I.T.I. Răspund : Horia Lovinescu, Al. Mirodan, Dinu Cernescu, Dan Nemţeanu, Sică Alexandrescu), nr. 4.
— — *O seară obişnuită de teatru.* (Raid-anchetă), nr. 1.
— — *„Patima roşie" — 1965.* (Discuţie cu Mihail Sorbul şi realizatorii spectacolului de la studioul I.A.T.C.), nr. 9.
— — *Ce jucăm ? Pentru cine jucăm ?* (Dezbateri în jurul repertoriului), nr. 12.

Realismul teatral astăzi

CIULEI (Liviu) — *Pasionantul drum spre realism*, nr. 1.
ESRIG (D.) — *Stilizare sau esenţializare ?*, nr. 3.

www.cimec.ro

GIURCHESCU (Lucian) — *Aspecte practice*, nr. 3.
MOISESCU (Valeriu) — *„Nu imit natura, lucrez ca ea"*, nr. 5.
NARTI (Ana Maria) — *Ideea rolului şi actorul*, nr. 4.
PINTILIE (Lucian) — *Cîte ceva despre polemică*, nr. 2.

Cum stăm cu critica teatrală ? (Anchetă)

Cum stăm cu critica teatrală ? (anchetă). Răspund : Cojar (Ion), Leahu (Gh.), Mirodan (Al.), Pintilie (Lucian), Teodorescu (Crin), nr. 10 ; Atanasiu (Niki), Bortnovski (Paul), Coman (Ion), Florian (Călin), Giurchescu (Lucian), Moisescu (Valeriu), Niculescu (Miron), Ţugulea (Eugen), Bărbuţă (Margareta), Căliman (Călin), nr. 11 ; Dinischiotu (C), Lucian (Ion), Maniţiu (Ion), Narti (Ana Maria), Nemţeanu (Dan), Popovici (Ileana), Solomon (Dumitru), nr. 12.

Actori şi roluri

BĂLEANU (Andrei) — *Cu măturoiul lui Thersit* (Gh. Dinică), nr. 10.
NARTI (A. M.) — *Andrei Csiky*, nr. 10.
RIPEANU (B. T.) — *Liliana Tomescu — Josie Hogan*, nr. 10.

CRONICA SPECTACOLELOR

BUCUREŞTI

TEATRUL „Lucia Sturdza Bulandra"

Opera de trei parale (B. Brecht), nr. 1 ; *Fii cuminte, Cristofor !* (A. Baranga), nr. 1 ; *Cezar şi Cleopatra* (G. B. Shaw), nr. 1 ; *Orestia* (Eschil), nr. 1 ; *Clipe de viaţă* (W. Saroyan), nr. 3 ; *Intrigă şi iubire* (Fr. Schiller), nr. 6 ; *Nimic nu se pierde, dragul meu* (I. Hristea), nr. 7.

de Comedie

Umbra (E. Şvarţ), nr. 1 ; *Troilus şi Cresida* (Shakespeare), nr. 5 ; *Fizicienii* (Fr. Dürrenmatt), nr. 11.

„Delavrancea"

Stăpînul apelor (C. Pastor), nr. 3 ; *Şcoala nevestelor* (Molière), nr. 5 ; *Amphytrion 38* (J. Giraudoux), nr. 7 ; *Iubesc pe-al şaptelea* (C. Şova), nr. 7.

Evreiesc

Spectacol experimental de pantomimă şi dans, nr. 1 ; *Pofta vine rîzînd* (I. Berg şi M. Bălan), nr. 1.

I. A. T. C.

Patima roşie (M. Sorbul), nr. 9 ; *Ubu-Roi* (A. Jarry), nr. 9.

Mic

Oricît ar părea de ciudat (D. Dorian), nr. 2 ; *Doi pe un balansoar* (W. Gibson), nr. 2 ; *Vulpile* (L. Helman), nr. 2 ; *Cinci schiţe* (I. L. Caragiale), nr. 5 ; *Cîntăreaţa cheală* (E. Ionescu), nr. 5 ; *Spectacol de poezie şi dans*, nr. 5 ; *Spectacol Prévert*, nr. 7 ; *Jocul ielelor* (Camil Petrescu), nr. 1.

Muncitoresc C. F. R.

Băiat bun, dar cu lipsuri (N. Tănase), nr. 1 ; *Pădurea impietrită* (R. Sherwood), nr. 3 ; *Pălăria florentină* (Labiche), nr. 7 ; *Billy Mincinosul* (Keith Waterhouse şi Willis Hall), nr. 12.

www.cimec.ro

Naţional „I. L. Caragiale"

Adam şi Eva (A. Baranga), nr. 1 ; *Vizita bătrînei doamne* (Fr. Dürrenmatt), nr. 1 ; *O femeie cu bani* (G. B. Shaw), nr. 1 ; *Înşir-te mărgărite* (V. Eftimiu), nr. 3 ; *Oameni şi şoareci* (J. Steinbeck), nr. 5 ; *Să nu te joci cu dragostea* (A. de Musset), nr. 5 ; *Întîlnire cu îngerul* (S. Drăguşanu), nr. 5 ; *Ulaicu-Vodă* (Al. Davila), nr. 11 ; *Vedere de pe pod* (A. Miller), nr. 11.

„Nottara"

Peer Gynt (Ibsen), nr. 1 ; *Casa cu două intrări* (Calderon de la Barca), nr. 1 ; *Sonet pentru o păpuşă* (S. Fărcăşan), nr. 2 ; *Un caz din oficiu* (J. Mortimer), nr. 3 ; *Tigrul* (M. Schisgal), nr. 3 ; *Omul cu floarea* (L. Pirandello), nr. 3 ; *Colombe* (J. Anouilh), nr. 5 ; *Omul care s-a transformat în cîine* (O. Dragun), nr. 5 ; *Omul care şi-a pierdut omenia* (H. Lovinescu), nr. 12 ; *Antigona* (Anouilh), nr. 12 ; *Medeea* (Anouilh), nr. 12 ; *Scaunele* (E. Ionescu), nr. 12.

Televiziune

Raţa sălbatică (Ibsen), nr. 3.

„Ţăndărică"

Băiatul şi vîntul (N. Trandafilova), nr. 1.

ÎN RESTUL ŢĂRII

TEATRUL

Cluj

Constructorul Solness (Ibsen), nr. 3 ; *Nu sînt Turnul Eiffel* (E. Oproiu), nr. 12.

Constanţa

Prietenii (L. Demetrius), nr. 3.

Craiova

Şeful sectorului suflete (Al. Mirodan), nr. 3 ; *Omul cu mîrţoaga* (Gh. Ciprian), nr. 3 ; *Esop* (G. Figueiredo), nr. 3 ; *Othello* (Shakespeare), nr. 7.

Piatra Neamţ

Nu sînt Turnul Eiffel (E. Oproiu), nr. 7.

Ploieşti

Zoo sau asasinul filantrop (Vercors), nr. 7.

Timişoara

Răzbunarea sufleurului (V. I. Popa), nr. 7.

Tg. Mureş (maghiar)

Ştafeta nevăzută (P. Everac), nr. 7.

Prin teatrele din ţară
(Analiza stagiunii 1964/1965)

Arad, nr. 7, 11,
Bacău, nr. 9, 11.
Baia Mare, nr. 7.
Bîrlad, nr. 5, 11.
Botoşani, nr. 6.
Brăila, nr. 6, 11.
Cluj (Maghiar), nr. 7.
Constanţa, nr. 10.
Craiova, nr. 11.

www.cimec.ro

Galaţi, nr. 8, 11.
Iaşi, nr. 6.
Oradea, nr. 6.
Petroşeni, nr. 9.
Piatra Neamţ, nr. 9.
Piteşti, nr. 5, 11.
Reşiţa, nr. 8.
Satu Mare, nr. 6.
Sibiu, nr. 5.
Timişoara, nr. 6.
Tg. Mureş, nr. 7.

OASPEŢI DE PESTE HOTARE

ALEXANDRESCU (Mircea) — *Théâtre de France la Bucureşti*, nr. 7.
AZIZ (Nesin) — *Notaţii despre realismul în teatru*, nr. 11.
CRIVĂŢ (Dana) — *Spectacolele „Comediei" leningrădene*, nr. 11.
MILETINEANU (Gh.) — *Un teatru al vervei totale* (Turneul Teatrului de Comedie din Leningrad la Bucureşti), nr. 10.
POTRA (Florian) — *Oedip şi Hecuba* (Turneul Teatrului Naţional din Grecia), nr. 11.
VRABIE (Irina) — *Jean-Louis Barrault la Bucureşti*, nr. 5.
VRABIE (Irina) — *Un exemplu teatral pentru întreaga Europă (de vorbă cu Albert Botbol)*, nr. 11.

MERIDIANE

AZERNIKOVA (E.) — *Teatrul de pe Taganka* (Moscova), nr. 8.
BĂLEANU (Andrei) — *Condiţia umană în dramaturgia occidentală*, nr. 6.
CRIVĂŢ (Dana) — *Acasă la Arthur Miller*, nr. 2.
CRIVĂŢ (Dana) — *De vorbă cu dramaturgul american Edward Albee*, nr. 4.
DINESCU (Nicolae) — *Olimpiada de la Olympia* (Teatrul C. Tănase la Paris), nr. 10.
ELVIN (B.) — *„Comedia" bucureşteană la Teatrul Naţiunilor*, nr. 7.
E. (B.) — *Urmuz tradus de Eugen Ionescu*, nr. 3.
FIANU (Andriana) — *Teatrul contemporan şi contemporaneitatea teatrului.* (Pe marginea colocviului de la Viena), nr. 5.
JOHANNES (M.) — *Scrisori din Berlin*, nr. 5.
KARAMBI (Polixenia) — *Prin teatrele din Grecia*, nr. 5.
KWIECINSKI (Tereza) — *Stagiunea teatrală varşoviană*, nr. 3.
MARIAN (Eugen B.) — *Teatrul mexican contemporan*, nr. 1.
MIGNON (PAUL LOUIS) — *Păreri despre teatrul francez* (Interviu luat de Irina Vrabie), nr. 12.
MILETINEANU (Gh.) — *Un nou spectacol Tovstonogov: „Trei surori" de Cehov*, nr. 3.
NASTA (Dan) — *Călătoria ca drum spre teatru (Şapte zile la Praga)*, nr. 1.
NEMŢEANU (Dan) — *Seri de teatru la Paris*, nr. 8.
ŞERBAN (Andrei) — *Festivalul teatrelor studenţeşti de la Zagreb*, nr. 10.
STEFANOV (Vasil) — *Căi noi de expresie artistică*, nr. 11.
— — *Note*, nr. 1, 3, 5.

VARIA

BANU (George) — *La Arlechin*, nr. 1, 3.

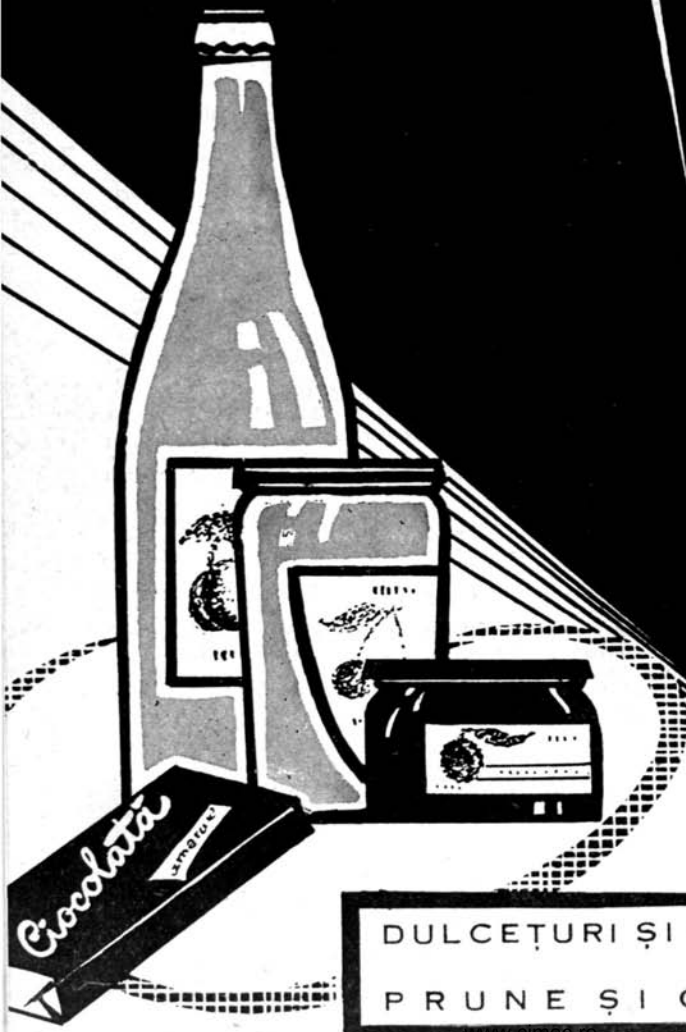
www.cimec.ro

DULCIURILE... UN IZVOR DE ENERGIE

- DROPSURI • DRAGEURI
- BOMBOANE UMPLUTE CU FRUCTE
- BOMBOANE UMPLUTE CU MARMELADĂ

Nectarul de gutui, prune, caise, piersici și pere păstrează conținutul de vitamine și aroma fructelor proaspete

Ciocolata tablete amăruie, cu vanilie, cu lapte, mocca, cu arahide, satisface toate gusturile



DULCEȚURI ȘI GEMURI DE PRUNE ȘI GUTUI

www.cimec.ro

TRICOTAJE DIN

SE MULEAZĂ
PE CORP

ÎN CULORI
VARIATE

relon

ELASTICE
REZISTENTE

UN APERITIV EXCELENT

CEDAR

Un produs fabricat din lapte integral de vacă pasteurizat. Cu un procent ridicat de grăsime și un procent scăzut de umiditate.

Datorită calității sale nutritive și gustului, poate fi consumat ca orice brînză superioară la diferite preparate și la aperitive.

SĂNĂTOS ȘI HRĂNITOR, AROMĂ ȘI GUST PLĂCUT

www.cimec.ro

VERMUT Zarea

ALB ȘI ROȘU

Preparat din vinuri selecționate și aromatizat cu extract de plante.

Se consumă rece și, după gust, cu lămîie

www.cimec.ro

Un cadou util
Radioreceptorul cu tranzistori portabil S. 631. T, sensibil și selectiv, permite ascultarea emisiunilor pe unde medii și lungi. Este îmbrăcat într-o husă de piele prevăzută cu o curea de purtare.
Se vinde cu plata în rate lunare.
Prețul lei 900
Electronica
MCI DGCMC

I. P. I., c. 4684

BIBLIOTECA INSTITUTULUI
44 200
www.cimec.ro

www.cimec.ro